SUD-EST cultural ▪ 2015/2

Revistă trimestrială de artă, cultură și civilizație

SUMAR

AVANTEXT
3 Valentina TĂZLĂUANU - Cultură și democrație

SINTEZE, INTERPRETĂRI, COMENTARII
7 Eugen LUNGU - Un celebru parodiat
16 Lucia ȚURCANU - Manierismul românesc. Concettismul și copilărirea limbajului

COLOCVIILE REVISTEI „SUD-EST CULTURAL”
25 **CULTURA ÎN DEMOCRAȚIE: OPȚIUNI ȘI CONTRADICȚII**
26 Vitalie CIOBANU - Cum se face o revistă de cultură în Basarabia?
31 Mircea V. CIOBANU - O literatură antitotalitară
46 Maria ȘLEAHTIȚCHI - Tendințele romanului sud-est european
52 Irina NECHIT - Libertatea ca temă de spectacol și libertatea propriu-zisă
56 Mariana JITARI - Educație prin cultură și consumerism cultural
61 Lucia ȚURCANU - Strategii editoriale

ANCHETA „SUD-EST CULTURAL”
66 Respondenți: Eugen Lungu, Vladimir Beșleagă, Leo Butnaru, Nicolae Negru, Constantin Cheianu, Gheorghe Erizanu, Liliana Armașu, Maria Pilchin

ESEU
77 Leo BUTNARU - Două vizite ale lui Marinetti în Rusia (2)

LECTURI
87 Adrian LESENCIUC - Angajare sub aparența Jocului

POEZIE
91 Grigore CHIPER - Fragmentul și detaliul

PROZĂ
96 Miguel de UNAMUNO - Abel Sánchez. Istoria unei pasiuni. ***Traducere de Valentina Buzilă***

EUROPA CULTURII
101 Sorin ALEXANDRESCU - Melancolie: mod de întrebuințare

106 **BREF**

111 **REVISTA REVISTELOR**

SUMMARY

AVANTEXT

3 Valentina TAZLAUANU - Culture and democracy

SYNTHESISES, INTERPRETATIONS, COMMENTS

7 Eugen LUNGU - A celebrity parodiated

16 Lucia TURCANU - Romanian mannerism. Concettism and childish language

COLLOQUIUMS OF MAGAZINE "SUD-EST CULTURAL"

25 **CULTURE IN DEMOCRACY: OPTIONS AND CONTRADICTIONS**

26 Vitalie CIOBANU - How is it to make a cultural magazine in Basarabia?

31 Mircea V. CIOBANU - Antitotalitarian literature

46 Maria SLEAHTITCHI - Tendencies in the South-East European novel

52 Irina NECHIT - Freedom in performance and freedom itself

56 Mariana JITARI - Education through culture and cultural consumerism

61 Lucia TURCANU - Publishing strategies

THE QUESTIONNAIRE OF MAGAZINE "SUD-EST CULTURAL"

66 Answers by: Eugen Lungu, Vladimir Besleaga, Leo Butnaru, Nicolae Negru, Constantin Cheianu, Gheorghe Erizanu, Liliana Armasu, Maria Pilchin

ESSAY

77 Leo BUTNARU - Two visits of Marinetti in Russia (2)

READINGS

87 Adrian LESENCIUC - Engagement under the apparence of the Game

POETRY

91 Grigore CHIPER - The fragment and the detail

PROSE

96 Miguel de UNAMUNO - Abel Sanchez. The history of a passion. Excerpt from novel. ***Translated by Valentina BUZILA***

EUROPE OF CULTURE

101 Sorin ALEXANDRESCU - Melancholia: directions for usage

106 **BRIEF**

111 **REVIEW**

CULTURĂ ŞI DEMOCRAȚIE

Valentina TĂZLĂUANU

A trecut mai mult de un deceniu de la ultima ediţie a Colocviilor revistei „Sud-Est”. A fost aşa de demult încât înclinam să cred că este un capitol încheiat şi că, în condiţiile tot mai dificile pentru existenţa revistelor noastre de cultură, organizarea unor evenimente de acest gen ar fi ultimul lucru la care ne-am fi putut gândi. Cu toate acestea, reluarea lor, chiar dacă într-un format restrâns, fără invitaţi dinafară, s-a dovedit cum nu se poate mai oportună. A fost un nou prilej de a dinamiza conţinutul revistei prin abordarea pe viu a unor teme de actualitate şi care ne privesc în modul cel mai direct. Deoarece marcam astfel şi împlinirea a 25 de ani de la apariţia primului număr al revistei, am avut ocazia să reflectăm nu doar asupra stării culturii, ci şi să punem în discuţie situaţia publicaţiilor noastre culturale. În acest interval, deja cu o istorie în spate, anume ele au fost cele ce au urmărit şi au consemnat punctual tot ce s-a întâmplat mai important în literatură şi arte, constituindu-se în nişte adevărate nuclee ale vieţii culturale cu o arie de cuprindere tot mai extinsă. Prin ediţia din 18 mai curent cu genericul „Cultura în democraţie: opţiuni şi contradicţii” am revenit astfel la o mai veche tradiţie a Colocviilor revistei „Sud-Est”, cea de a lua pulsul momentului în cultură şi a identifica consecinţele interacţiunii ei cu contextul social şi politic. Bineînţeles, că nu puteam ocoli politicul. Dar nici nu am avut intenţia de a-l supralicita, cu toate că, se pare, dependenţa excesivă de acest factor va fi încă multă vreme o particularitate de nedepăşit a locului.

Zilele trecute, într-un interviu acordat unui canal de

televiziune, Ambasadorul Uniunii Europene la Chișinău făcea o observație de bun simț, care pe mine cel puțin nu m-a surprins deloc. I s-a părut straniu că discursul public de la noi, cel al presei în special, pune prea mare accent pe noțiunea de putere, atunci când, în mentalitatea democratică occidentală aceasta este asimilată de obicei cu cea de administrație a statului aflată în serviciul public. Și a presupus, pe bună dreptate, că acest mod de a vedea lucrurile nu este decât o sechelă rămasă de la vechiul regim autoritar. Una din multele sechele moștenite care explică oarecum dificultățile acestei perioade de tranziție. Însă nu le poate justifica la nesfârșit.

Prin chiar ambiguitatea relației sale de durată cu puterea politică omul nostru de cultură este condamnat să se poziționeze în raport cu aceasta. Nu doar pentru a-și face meseria, a-și spune „of-ul" sau pentru a protesta, dând glas spiritului său funciar de revoltă, ci, în primul rând, pentru a readuce în conștiința publică o dimensiune a vieții, altminteri ignorată, care determină esențial mersul lucrurilor într-o societate. Deoarece orice s-ar spune, tot cultura este cea care rămâne după ce toate celelalte dispar. Iar ca să rămână și, deci, ca să poată lăsa ceva în urmă, ea are nevoie de combustia necesară, determinarea necesară și actorii necesari, toate acestea fiind indispensabile culturii nu numai pentru a-i proteja identitatea îndelung contestată, spațiul de libertate câștigat atât de greu, ci și pentru a o face să supraviețuiască și să se dezvolte într-un alt sistem de relații decât cel cu care a fost obișnuită. Folosită ca instrument eficace de îndoctrinare ideologică în totalitarism, în post-totalitarism cultura continuă să fie privită, din inerție, ca a șaptea roată la căruța tranziției spre democrație, iar oamenii din cultură drept niște „tovarăși de drum", uneori utili, alteori incomozi, iar alteori de pripas, un balast în aventura ascensiunii spre putere a unor partide sau a unor grupuri de presiune economică. Cultura văzută ca simplu ornament(apropo de propensiunea ei de dată recentă spre un etnicism triumfător prin formă și mai puțin prin fond) este tot ce poate fi mai lipsit de perspicacitate și mai grav pentru o comunitate ce se dorește parte a unei Europe unite la masa căreia nu se poate veni doar cu Roșu de Purcari și miez de nucă, chiar dacă îmbrăcați în nelipsita ie națională.

Din perspectiva zilei de astăzi și al noului limbaj de lemn, utilizat cu mai multă sau mai puțină îndemânare, dar dedus din aceeași geometrie sterilă a formelor fără fond despre care scria cu atâta pătrundere clasicul, atunci când se vorbește despre cultură se subînțeleg politicile culturale, sunt puse pe tapet prioritățile de diverse grade și nuanțe, aflate din rațiuni economice sau de alt ordin în perpetuă schimbare de macaz. Și, desigur, nu poate fi scoasă din ecuație educația publicului, de regulă, a „marelui public", unul cât mai cuprinzător și nediferențiat, deoarece asta dă bine în democrație. Iar extinderea este unul din cuvintele de ordine pe care se bate monedă în orice împrejurare. Mai puțin interesează și se ia realmente aminte la ce extindem, ce fel de „produs cultural" este pus la înaintare sau care este miza lui, dacă în general există vreo miză. Poate fi redusă creația artistică doar la valoarea ei de ofertă de masă, pe înțelesul masei și desconsiderată sau privită ca inferioară, ca nesemnificativă, ca neavenită preocuparea ei

firească pentru propria ei dezvoltare, pentru propriile ei obiective, pentru propriile ei unelte?

Deocamdată observăm cu stupoare cum concertele cu vedete ale muzicii pop aduc procente electorale organizatorilor, oameni cu stare, care intră pe această cale, lesnicioasă, în politică, profitând de discernământul fragil în materie de joc democratic și, mai ales, de apetitul pentru distracție și petreceri ale electoratului național.

Accentul se pune ca și altă dată – și n-a trecut atât de mult de atunci -- pe „cultura tuturor", pe festivalier, pe ceea ce un scriitor de-al nostru a numit la un moment dat, cu maliție, filarmonizarea culturii, procesul aflându-se astăzi într-o fază și mai avansată grație noilor tehnologii și oportunități de proliferare. Mai puțin evocate sunt noțiuni precum criterii, valori, originalitate, profesionalism, competență, performanță, excelență, deși, teoretic, toate acestea ar trebui să intre în garnitura de evaluare a oricărui fapt sau eveniment cultural sprijinit(sau nu) din bani publici.

Depășind cadrul autohton cu multiplele lui probleme și conectându-ne la un cadru mai general, vom observa foarte repede și o inadecvare de principiu, care stă la baza practicilor noastre culturale. Faza post-capitalistă a democrației europene, în varianta ei postmodernă extrem de prezentă și extrem de influentă, modelează și domină toate formele culturii de azi. Globalizarea culturilor nu se mai rezumă la dominarea unora de către altele, mai puternice și mai bine dotate, nici la simpla lor interferență, ci presupune un amestec, generos pe de o parte, problematic pe de altă parte, dintre global și local. Mix-ul acesta de energii creative, numit și glocal*, vine din ambele sensuri și este un element important în revoluția antropologică care se produce sub ochii noștri, după cum afirmă specialiștii, și grație influenței covârșitoare a internetului. Are ea șanse să devină, implicit, și o revoluție culturală?*

Capitalismul nostru de conjunctură, care așa și nu se poate desprinde din formatul lui de mică negustorie, de vânzare-cumpărare pe toate drumurile și în toate direcțiile (ironia sorții face ca această dublă sintagmă să poată fi înțeleasă și la propriu, și la figurat), menține cultura într-un gen de provizorat, la o răspântie de timpuri istorice care o împiedică să evolueze normal. Iar normalitatea culturii, în înțelegerea mea, nu înseamnă a merge mereu contra curentului, din contestare în contestare, din discontinuitate în discontinuitate, din fractură în fractură, ci a avea, măcar pentru scurte intervale, răgazul ca ea să respire, să-și limpezească apele tulburi sau peste măsură de învolburate, să-și dobândească o direcție (sau bine, câteva direcții, dacă așa dictează spiritul timpului). Ca și posibilitatea de a-și putea recupera pierderile și așeza pe baze temeinice propriile valori. Fiindcă în cultură nu se poate muri doar de moarte naturală, ci și prin lipsă de oxigen, prin asfixiere mai mult sau mai puțin controlată din afară. Indiferent dacă această ultimă stare survine după ce i s-a aplicat un tratament greșit, din cauza insuficientei calificări a unui vraci de ocazie, sau a fost consecința unor mașinațiuni, situația rămâne la fel de confuză.

Obiectivul de-provincializării și modernizării culturii, care s-a impus și a fost

asumat de mulţi dintre intelectualii noştri din toate generaţiile cu mult înainte de declararea independenţei, încă nu a fost atins. Dar s-au schimbat multe lucruri în modul de funcţionare al culturii şi chiar, aş spune, în conştiinţa sa de sine, pentru ca această chestiune să nu ne preocupe în continuare. Suntem oare pe drumul cel bun?

UN CELEBRU PARODIAT

Eugen Lungu

Puţina glorie postumă de care se bucură Alexandru Depărăţeanu se datorează, paradoxal, nu calităţilor poemelor sale, ci mai degrabă lipsei de calităţi ale acestora. Caz probabil unic în istoria literelor române, când creatorul supravieţuieşte literar nu prin propriul text, ci prin parodia la el. Fiindcă atunci când îi pronunţăm numele, memoria involuntară, printr-un ciudat declic mnemotehnic, extrage din „fişierele" materiei cenuşii atât de celebrele „*Locuinţa mea de véră/ E la ţéră...*". Adică primele rânduri din parodia lui G. Topîrceanu care ţintea în *Vara la ţară.* Nicidecum primele versuri ale poemului original.

De regulă, parodiştii îşi caută „victimele" printre contemporani, de aceea împunsătura ironică adresată unui autor mort de aproape un veac pare inexplicabilă. Chiar dacă mesajul e destul de afabil şi colegial, fără zeflemea. Ansamblul *Parodiilor originale* ne sugerează însă că Topîrceanu vizează nu atât poeţi, cât concepte. Aşa se explică de ce Depărăţeanu, figură mult prea modestă valoric, apare într-o companie ilustră – Homer, Alfred de Musset, Bolintineanu, Coşbuc ş.a.

Dumitru Bălăeţ, cel mai avizat cercetător şi editor al poetului, confirmă că ţinta parodistului era una estetică, şi nu urmărea doar apetenţa epicureică a scriitorului dispărut pentru relaxarea în sânul naturii: „Păstrând metrica descoperită de Depărăţeanu, autorul «parodiilor originale» realiza, de fapt, o replică satirică la adresa idilismului semănătorist, care şi-1 revendicase pe Depărăţeanu" (Alexandru Depărăţeanu, *Scrieri*. Ediţie îngrijită, prefaţă, note şi bibli-

ografie de Dumitru Bălăeţ, Editura Minerva, Bucureşti, 1980, p. 526).
Vara la ţară intrase deja în circuitul şcolar şi, în consecinţă, poezia devenise una dintre piesele ce se pretau a fi recitate la serbările şi festivităţile de tot soiul. Parodistul era provocat de neobişnuita popularitate a poemului, dar şi de modelul ortografic al epocii. În 1921, când Topîrceanu îşi compunea parodia, redarea grafică a „sonului *é* accentuat" devenise istorie. Mai ales prin insistenţa şi presiunea lui Maiorescu. Criticul edita celebrul său studiu *Despre scrierea limbei române* în chiar 1866, anul publicării poemului lui Depărăţeanu. Sigur, lucrurile au trenat, nelipsitul *é*, ca de altfel şi *ó,* şi alte ciudăţenii, dominând până mult mai târziu scrierile româneşti. Topîrceanu va fi văzut poemul în tipăriturile mai vechi, unde *é* reprezenta diftongul *ea,* formula grafică *véră-ţéră* fiind prin ea însăşi hilară. Aşa că recursul la vechea ortografie sporea din start efectul parodic!
În orice caz, poemul lui Depărăţeanu îşi asigura din prima clipă a ieşirii în lume o glorie, fie şi controversată, pe care nu a cunoscut-o niciuna dintre poeziile sale. *Vara la ţară* apărea postum (1866) în *Satyrul* lui B.P. Hasdeu. Hazardul o lansa din start într-un spaţiu al ludicului: publicaţia magului de la Câmpina şi a celor trei colaboratori ai săi (N. Nicoleanu, I.C. Fundescu şi Şt. Vellescu) era orientată programatic pentru a dezavua şi veştezi tot ce nu mergea bine în societatea românească. În scurt timp, publicaţia îşi justifica din plin denumirea! Tenta umoristico-satirică a revistei era accentuată şi de iscăliturile celor patru slujitori ai lui Momos – ei au ales să-şi semneze materialele cu nume chinezeşti! Cu un nume de mandarin – *Puang-Hon-Ki* – era semnat şi micul articol însoţitor ce preceda *Vara la ţară*. Chestie uşor deplasată, dacă luăm în calcul faptul că scurtul material avea o funcţie dublă: era o prezentare a unei poezii inedite, dar cumula şi rolul de ferpar. Hasdeu, căci el figura sub masca *Puang-Hon-Ki,* consemna, de altfel într-un ton destul de sobru pentru o publicaţie construită pe zeflemea, plecarea în lumea celor drepţi a trei personalităţi cu anume notorietate în epocă: economistul Marţian, tot el şi publicist, prozatorul N. Filimon şi Depărăţeanu însuşi. Ultimii doi, romancierul şi poetul, după ce aveau un titlu aproape comun (*Ciocoii vechi şi noi* – proza; *Ciocoii vechi şi ciocoii noi* – poemul), destinul le mai acorda, prin voia oarbă a întâmplării, „ocazia" altei, fatale comuniuni: ambii părăseau această vale a plângerii în 1865, la trei luni diferenţă unul de celălalt. Hasdeu îi deplângea pe amândoi. „Romancierul, scria el [...], nu se sfia să biciuiască pe nedemnii parveniţi, ce făcură să cază atât de jos respectatul nume de boier: citiţi *Ciocoii vechi şi noi*". Sunt invocate apoi meritele lui Depărăţeanu: „În fine, poetul, deşi subprefect şi apoi deputat sub vodă Cuza, totuşi scrise, cu câteva zile înainte de a muri, următoarea sublimă poezie, una din cele mai frumoase în limba română" (*op. cit.,* p. 525). După care urma poezia însăşi. Lansată sub auspiciile celui mai activ literat, publicist şi savant din epocă, *Vara la ţară* devenea rapid o piesă de top. Reluată de alte publicaţii, poezia începe mersul ei lent spre viitor. În genere, poetul se bucura deja de o anumită popularitate pusă în evidenţă de, se pare, Cezar Bolliac într-un elogiu adus confratelui dispărut: „Tragem din această îngrijită foaie [*Satyrul*] o bucată în versuri de repausatul amic al acestei foaie, Depărăţeanu, ale căruia talente am avut fericirea

să le anunţăm noi cei dintâi poporului român. Zapciul poet a fost cel dintâi care a făcut să se vadă prin comune fetiţe de plugari mergând la şcoală cu cărticica în mână" (*ibidem*).

Încetul cu încetul, poezia devenea un *brand* al poetului (nu fără concursul lui Topîrceanu, totuşi!), bucata reprezentându-l în antologiile cu caracter istoric. Nu lipsea nici din bine cunoscuta selecţie Laurenţiu Ulici, alături de alte o mie de poeme care reprezentau poezia românească a tuturor timpurilor.

Poemul se remarcă, în primul rând, printr-un limbaj mai puţin potopit „de franţuzismele şi italienismele lui", pe care G. Călinescu le cataloga cu nesfârşită răbdare (am numărat peste 70 de cuvinte din categoria „străinismelor" consemnate de autorul *Istoriei...*!): *antru, fatigat, grimoriu, relică, verdură, mund, futur, guerră* şi multe altele. Ele apar ades în arhipelaguri semantice greu digerabile: „Şi fanfarele dau *son,/ Son de gueră*" (poemul *Demoliţiuni*). În *Vara...* nici regionalismele nu sunt în exces; adică sunt mai puţine decât în alte poezii (tot Călinescu: „Depărăţeanu vorbeşte prea muntenește"!). Practic, nici cititorul de ieri, nici cel de azi nu ar avea probleme de receptare a *Vieţii...,* cum se întâmplă frecvent cu alte versuri ale poetului de la Depăraţi. Oricum, câte ceva se mai găsește. Spre exemplu, în aceste două rânduri cu rimă împerecheată: „Nu ştiţi ielele cum *danţă*/ Şi se *lanţă*" (adică *dansează* şi *se lansează? se înlănţuie?* în joc). Sună deosebit de straniu pentru un cititor al secolului nostru şi verbul, învechit şi regional, *a (se) încura*, mai ales în acest context: „Pe vâlcele, pe câmpii,/ Toată ziua mi *se-ncură*/ Şi murmură/ Copilițe şi copii!" (*se-ncură* are aici sensul de *aleargă, se zbenguie*).

În mare, poemul se citeşte ca un cadenţat elogiu frumuseţilor campestre, în versuri de multe ori destul de reuşite: „Acolo e fericirea/ Şi iubirea/ Timpului patriarhal;/ Viaţa ce aci s-ascunde/ Curge-n unde,/ Curge-n unde de cristal!"

Recuzita poetică şi metaforică e cea a secolului, de care nu e străin nici modelul epocii – Alecsandri. Poemul abundă de stereotipii calofile, senzorii coloristici, olfactivi, sonori, epitetele, clişeele stilistice şi mitice funcţionând după tipicuri rodate din plin: *parfum şi... amor; dalbe zile; dalbul sân; o nimfă-n râu divin; graţioase idile; bucle blonde de vergini; zefirii/ zbor cu ele pe colini; basmele-azurate; silfide/ cu piciorul de copil; danţul, cântecul şi-amorul; ielele... îmbătate de amor; odori minunate, parfumate; hora elfilor înamoraţi; angelicele cânturi... răpesc verguri, flori şi raze/ în extaze; vălu-i virginal; Şi tremurânda vergină/ Ce suspină/ În al umbrelor mister/ Zice-amorului ce-i cere/ Din sân mere; zile pline de suspine* ş.a.

Evident, nu lipsesc nici diminutivele, o altă *marcă* poetică a mijlocului de secol XIX, fenomen ironizat cu toate ocaziile de lucidul Maiorescu: *surioare, copilițe.*

Este poezia cu volănaşe, populată de figuri vaporoase păşind într-un spaţiu vag-romantic, mustind de o fericire inexplicabilă, ca într-un Botticcelli repictat în formă de kitsch!

Totul este atât de agreabil şi antrenant în acest eden vegetal, încât partea a doua a poemului, venind în contrast absolut cu prima, pare o lovitură de teatru, care, în primele versuri, este percepută de cititor ca o scurtă abatere de la discursul plin

de încântare, ca un intermezzo incidental şi fără continuitate. Poetul insistă însă şi iată-ne într-un infern prea puţin uman, dominat de instincte, unde „stomacul [e] filozof" şi unde disputa existenţială atinge paroxismul sfâşierii reciproce:

De la mic până la mare
Fiecare
E victimă sau călău!

Lumea noastră e un mare
Stârv, din care
Mii de bestii se nutresc,
Mii de păsări şi de fiare
Ce prin gheare
Împart hoitul omenesc!

O pastorală care trece brusc în diatribă, în rechizitoriu social de o remarcabilă duritate:

În Paris, în Londra-n Viena,
De la Sena
Pân' la Marea de Azof
Vede toată-nvăţătura
Că e gura
Şi stomacul — filozof!

Gura d-om, gură de câine
Cere pâine!
Fii tiran, tâlhar, păgân...
Numai gura s-aibă pâine.
Om sau câine.
Te cunoaşte de stăpân!

Intrarea în zona gri a existenţei lăsa pe dinafară parodia lui Topîrceanu care se simţea în largul ei printre praful uliţelor, fluturi, amoruri, silfide şi elfi, fără ca muza sprinţară să se aventureze până în acest spaţiu problematic. De aici se mai „recoltează" două versuri memorabile construite de poetul Al. Depărăţeanu: „*Gura d-om, gură de câine/ Cere pâine!*". Duritatea deducţiei e condimentată şi cu ceva cinism.
Ca şi cum s-ar fi speriat el însuşi de grozăvia unei lumi care se autodevoră, poetul se grăbeşte să tragă cortina peste aceste mizerii şi se retrage grăbit din spaţiul imaginat parcă de Breugel sau Bosch, revenind în sfera vaporoasă a idilicului:

Daţi-mi, daţi-mi valea verde.
Unde pierde

Omul negrele gândiri,
Unde-ți uiți de infamia
Și sclavia
Auritelor zidiri!
[.....]
Nu mai voi s-auz de cine
Face bine,
Sau de cine face rău.

E în acest contrast izbitor al celor două tablouri atât de diferite și o chestiune de regie romantică. În secolul XIX (și nu numai!) rusticul încărcat de frumosul natural și înnobilat de virtuțile săteanului a fost contrapus în mod programatic orașului cu „infamia zidurilor" în care colcăie viciul și păcatul. O temă frecventată și cu istorie multă începând cam de pe la *Roman din Vrancea în orașul Iași* de Constantin Stamati și continuată mult după jelaniile prorustice ale lui Goga.

* * *

În genere, acest elan social este foarte straniu la cineva cu funcții de *zapciu* (în orice caz, așa îl numește Cezar Bolliac pe ispravnicul Depărățeanu). Acești slujbași ai ocârmuirii, ca de altfel și îndeletnicirea lor, aveau o faimă rea „bine" întreținută de literatură; e destul să ne amintim de Alecsandri: „Sunt sătul de biruri grele/[...] De ciocoi, de zapciele" (*Hora*). Sau de Negruzzi și celebra sa frază din *Alexandru Lăpușneanul* : „Să nu ne mai zapciască!", sinonimă cu celelalte două. „Să nu ne mai împlinească! – Să nu ne mai jăfuiască!". Zapciul, ca încheg are a răului arhetipal, e prezent, de altfel, și la Bolliac însuși: „Văd îndată-o copiliță,/ Oltencuță cu ochi viu,/ Numai zdrențe-a ei fotiță,/ Cum o bate un zapciu".
De fapt, întreaga operă poetică a lui Depărățeanu fermentează pe un puternic element social. Începând chiar cu poemul *Ciocoii vechi și ciocoii noi*, debutul editorial al scriitorului (1861):

Moară, trăiască, cine suspină
De muncitorul care leșină
Sub lovituri.
„Sânge să iasă!" — zicea strigoiul,
„Banii să iasă!" — zicea ciocoiul
Cu mii de guri.

O ! cum tot bunul sugea din lume,
Iesmele rele, cărora nume
Nu aflam noi
A da vrun altul, care să fie
Mai plin de scârbă, d-ignominie
Decât: „Ciocoi!"
Aceeași fervoare alimentează un lung șir de poeme, dintre care menționăm *Nihil novi sub sole, Haiducul,* poemul *XXIII* sau chiar *Zapciul (LIII):* „Cine ți-a rupt

salba, mândră copiliță?/ Cine ţi-a smuls floarea din neagra-ți cosiță?/ «Zapciul, zapciul...»".

Dacă Depărăţeanu ar fi avut alte cote valorice, propaganda comunistă i-ar fi supralicitat, negreșit, atât de furibunda „atitudine de clasă"! Ironia sorţii: cei pe care îi cânta cu atâta frenezie și care cumulau întreaga sa compasiune socială, în 1907, dădeau foc conacului de la Depăraţi. Împreună cu cele din casă, se zice că au ars și manuscrisele poetului. Poate chiar cele care exultau blândul ţăran...

În genere, tribunul și furiile sale demolatoare sunt mult mai credibile literar decât tremolourile liricului, moment remarcat și de Șerban Cioculescu: „Niciodată până la Depărăţeanu versurile satirice n-au folosit, într-o frazare atât de amplă și de sigură, un lexic atât de plastic și realist, în direcţia abjecţiei morale stigmatizate".

O dramă mizericordioasă e și poemul *Mama*. Poezia are totuși ceva de telenovelă în ea, prefigurând parcă lăcrimoasele istorii ale lui Brătescu-Voinești:

Erau trei sârmanii: doi copii și-o mamă.
Și pâine!... un singur codru într-o maramă.
Mama-1 frânse-n două și dete pe rând
La fiește care câte-o părticea.
„Mamă! atunci copiii ziseră plângând:
Ție ce-ți rămâne?» „Voi», răspunse ea.

Mama e deci altă piesă de succes a lui Alexandru Depărăţeanu, care nu lipsește nici azi din crestomaţii.

Poezia erotică a teleormăneanului nu a avut însă nicio șansă de viitor – s-a asfixiat în clișee și într-un limbaj care, mai ales azi, pare de o artificialitate frizând ridicolul. Versul său are prea mult fard liric și e mereu predispus spre clișeu, nutrindu-se practic din el:

Și belă, grațioasă, ca astra tremurândă.
Ce spuntă-ntâi pe ceruri era Ella de blânda.
Din ochiul ei azurul tot sufletul răpea,
Din buză-i toată vorba „amor, amor», zicea.
Și sânu-i, urnă sacră d-amor, râdea prin ceaţa
Vermelie, ce-anunţă pe soare dimineaţa !
Iar blonda-i capilură, penelul cel mai fin.
Penelul lui Murillo sau al lui Perugin,
O! n-ar fi reprodus-o: așa era undoasă,
Și-n multe inelușe, lucindă, mătăsoasă,
Cădea pe niște umeri d-un alb imaculat!
(Ella)

Doar ultimele două versuri, ce vin după curioasa rimă *Ella/... luce stela,* se smulg dintr-un cadru de mucava în care sclipesc nenatural paietele neologismelor și

cuvintelor mai deosebite, azi toate căzute într-o meritată arhaitate: *belă, spuntă, amor, vermelie, capilură, undoasă, nemici, stela* (în sens de *stea*):

Nocturnă, pe câmpia uscată, lumina
A mele triste zile, și noaptea-mi senina!...

Scena și anxietăţile personajului tulburat de lumina selenară anticipează într-un fel neliniștile eminesciene.

Deși e considerat primul traducător din poeţii iberici (vezi ciclul hispanic), azi aceste adaptări/ traduceri se citesc cu multă dificultate.
Poeziei lui Depărăţeanu i se găsesc un șir de întâietăţi: poemul *Mi gloria por bien amar*, spre exemplu, înscrie „în cadrul liricii erotice românești un aspect nou, ceea ce am putea numi bucolica vieţii de familie, în sensul cultivat mai târziu de poezia argheziană" (Dumitru Bălăeţ). Un alt poem, *Lilla* câștiga adeziunea critică a lui G. Călinescu pentru „fineţi extatice și hieratisme necunoscute acelor vremi". Stănuța Creţu remarcă virtuozităţile formale, subliniind că Depărăţeanu „este cel ce aduce extazul erotic în maniera «dulcelui stil nou»" și „introduce alegra strofă 7-3-7//7-3-7, folosită de Ronsard, Hugo, Th. Gautier, iar în rimă, pentru a realiza o sonoritate deosebită, plasează nume proprii exotice". Georgeta Antonescu consemnează „varietatea formulelor prozodice și vădita plăcere a experimentării", calităţi care „dau poeziei sale un aer de vădită modernitate".
Unul dintre criticii români care se mai interesează de statutul actual al scriitorului, este Ioana Pârvulescu – vezi *România literară,* nr. 42 din 2009. În baza acestui destin literar, frânt la numai trei decenii de viaţă, exegeta formulează o definiţie „a noţiunii de «carte de raftul doi»: cartea care nu există în sine, ci numai prin alţii. Fie că preia de la alţii, fie că anticipează pe alţii, cartea nu pare a aminti de sine însăși, e venită ori prea devreme, ori prea târziu, e în contratimp cu memoria literară. Nimeni nu leagă titlul *Ciocoii vechi și (ciocoii) noi* de Alexandru Depărăţeanu, deși ar fi avut întâietate, nimeni nu leagă *Vara la ţară* de Depărăţeanu, ci numai de Topîrceanu, nimeni nu-l leagă pe Gulică-Guliţă de Depărăţeanu, ci, ori de Alecsandri, care e înainte, ori de Arghezi, care e după. Și totuși la Depărăţeanu apărea chiar în titlu: *Don Gulică sau Pantofii miraculoși*! Să ţină asta de receptare, de «orizontul de așteptare» care asigură succesul sau căderea? Răspunsul meu este nu. Ţine de acea chimie interioară, de acea adecvare a legăturilor interne care convinge sau, în cazul de faţă, nu convinge. Fiindcă toate intuiţiile poetice sau dramatice ale lui Depărăţeanu sunt sabotate de elemente eteroclite, de o așezare neinspirată. Nu originalitatea contează aici, ci expresivitatea întregului. Iar pentru aceasta nu s-a găsit încă un cântar perfect și care să poată fi folosit în avans".
Deși are multă înţelegere pentru un poet a cărui viaţă s-a curmat brusc, fără ca destinul să-i lase rostul împlinirilor, Ioana Pârvulescu constată mai mult concesiv decât rechizitorial: „Este Depărăţeanu un epigon? Răspunsul e, din nou, nu. Dimpotrivă, el este primul care cristalizează literar anumite tendinţe care

există în aerul timpului, cu acea prospețime pe care o asigură uneori tinerețea. Dar asta nu ajunge. Nu are nici o importanță cine e primul, ci numai cine se face auzit. Iar ca să te faci auzit îți trebuie un instrument literar cu toate strunele acordate. În fine, Depărățeanu nu e nici măcar un minor, ca Topîrceanu".

În fond, această pecete de marginal, Alexandru Depărățeanu o avea deja la finalul secolului său, când Dimitrie R. Rosetti îi reținea numele în registrul *Dicționarului contimporanilor* (1897). Scriitorului i se acorda un spațiu foarte modest, iar aprecierile valorice lipseau: „***Deparatzeanu (Alexandru).*** Poet născut la 1835 [de fapt, 1834 – e.l.] la Deparați (Teleorman), încetat din viață la 1865. A făcut studiile sale in țară și în străinătate. După ce funcționă câtva timp ca subprefect, a fost ales deputat sub domnia lui Vodă-Cuza și apoi se retrase la țară la proprietatea sa. El a publicat *Doruri și amoruri* (1861), retipărit in 1896 de editorul Müller. *Grigore Vodă, Domnul Moldovei* (1864)".

În realitate, omul fusese destul de activ și izbutise multe pentru cei treizeci de ani lăsați de implacabilele zodii. A studiat la Paris, a colindat Italia și Spania. A îndeplinit funcții publice, începând cu cea de scriitor la subprefectură („conțepist", cum ortografiază Călinescu). În afară de drama pomenită, se zice că avea în sertare altele două, *Victime și călăi* plus *Antonie Vodă.* A făcut și publicistică.

Secolul XX, care revedea și canoniza ierarhiile literare ale veacului trecut, îl lăsa la periferiile geografiei literare. G. Călinescu, deși îl califica drept „poet ridicul", totuși dezvolta subiectul Depărățeanu pe tocmai patru (!) pagini ale *Istoriei...* sale de format mare, găsindu-i scriitorului și anumite calități: „poet cu instinctul inefabilului", având „pentru asta subtilitatea emoției, muzica și măiestria construcției lirice". Poetul rămâne în optica sa „singurul petrarchist substanțial al poeziei noastre". Din câte se vede, în perspectivele secolului XXI Depărățeanu nu prea intră. Nicolae Manolescu nu-i trece numele nici măcar pe criptele literaturii române, adică la rubrica „Scriitori de dicționar". Poetul e pomenit de câteva ori doar în treacăt, pentru diversitatea peisajului poetic.

O neașteptată „resetare" a momentului Depărățeanu se întâmplă în *Dimineața poeților,* volumul bine cunoscut semnat de acad. Eugen Simion. E vorba de o ediție de ultimă oră, revăzută și adăugită, apărută la Univers Enciclopedic în 2014. „Revăzută și adăugită" e prea puțin spus pentru o carte. care, de fapt, și-a dublat volumul. Poetul nostru, unul dintre „matinalii" liricii românești, este prin excelență personajul potrivit pentru tematica studiului respectiv. În carte, Depărățeanu „trece" mai întâi un test pe cât de neobișnuit, pe atât de relevant – cel al modernității cercetate prin antroponimie. Pe parcurs, afirmă Eugen Simion, odată cu abonarea la structurile lirice occidentale, tânăra poezie românească își înnoiește și repertoriul de nume al personajelor feminine. Adică, în loc de *Marica* și *Florica* în vers își fac triumfala intrare nume sonore cu parfum exotic, îndeosebi din onomastica occidentală. În cazul lui Depărățeanu acestea sunt „Ella cea blândă și grațioasă", Lilla, „elf fantastic de baladă" sau Liza, „toate *belle,* tremurânde ca astrele și cu sânii ca niște urne sacre" (p. 357).

Eugen Simion re-examinează cazul Depărățeanu și îl definește într-un cadru

concret-istoric. Sub lupa noii cercetări, poetul pare a câștiga teren: „[P]utem spune că Al. Depărățeanu este, dintre poeții zișI minori ai *Momentului Alecsandri-Bolintineanu,* cel mai talentat, poate, și cel care anunță, indiscutabil, o schimbare de tonalitate și de stil în poezia românească. Câteva merite trebuie să-i recunoaștem: fluidizează versul, adaptează prozodia la un ritm alert și variabil, îndoaie versul după voie, în fine, desolemnizează, demitizează universul poeziei din epocă – altminteri încărcat, asfixiat de clișeele romantismului minor – și, fapt esențial, introduce reflecția ironică în poem. Este cel dintâi, de nu mă înșel, care ia distanță față de lirismul lăcrămos crescut la umbra versurilor lui Bolintineanu" (p. 367).

Sigur, sunt re-evaluate și scăderile: „Când imită și el «fantasmele tremânde de arburi» și cântă luna și «umeda-i lumină», reintră în tonalitatea lirică facilă a epocii. Iar când pune toate aceste clișee în limbajul neologistic italienizant, fabricat de modelul său, Heliade, atunci poemul cade în ridicol. Dar are inteligența să nu rămână la această formulă falimentară. Schimbă des, cum s-a observat scriitura, câmpul tematic, orizontul de referințe și tonalitățile poemului. Există în mod evident mari discrepanțe între versurile lui. Unele imită, cum zice într-un rând, «coșmarele diafanului Lamartine», altele (mai bune estetic) cultivă pe Gautier, adică smalțurile, nestematele, marmura, veșmintele fastuoase, pietrele, pe scurt: strălucitorul, livrescul, *frumosul,* în genere. Arta, istoria sunt punctele principale de referință" (*ibidem*).

17 mai 2014, 12 septembrie 2014

MANIERISMUL ROMÂNESC. CONCETTISMUL ȘI COPILĂRIREA LIMBAJULUI*

Lucia ȚURCANU

După Gustav René Hocke, „omul problematic înclină spre arta combinatorie «irațională»" [1;79], limba, în epocile de criză este „strămutată din câmpul intenţional al comunicării nemijlocite într-un câmp imaginar al semnalizării mijlocite" [1;150], iar poezia se caracterizează prin crearea de artificii pararetorice și paralogice care însă nu vor „izbuti să încânte, ce-i drept, decât pe cunoscătorul în ale lingvisticii, care e și iubitor de enigme" [1;153]. Ceea ce îi preocupă, înainte de toate, pe manieriști este creaţia în limbaj, lărgirea limitelor expresive ale limbajului, depășirea cadrelor sale logice și raționale. Poezia este redusă la un simplu fenomen de limbaj și de știință a combinării cuvintelor; ea este de cele mai multe ori motivată numai de îmbinarea gramaticală și fonologică a cuvintelor. Substanţa poeziei manieriste se rezumă la *ars combinatoria*, iar singura ei îndreptăţire se află în plan lingvistic, nu existenţial. Gheorghe Crăciun cataloghează poezia manieristă drept *poezie lingvistică*, simplă preocupare estetică ce nu pune sub semnul întrebării substanţialitatea limbajului și unitatea eului: „Sintagma *poezie lingvistică* /…/ descrie o stare de fapt, recunoaște existenţa unei poezii a limbajului, a jocului de cuvinte și cu cuvintele, a cedării inițiativei cuvintelor; ea arată că există și o poezie a poeziei, o poezie a distrugerii materialului verbal normal sau a inventării unui nou material poetic" [2;328]. Necesitatea practicării acestui tip de poezie este determinată de faptul că „insurecţiile în limbaj, oricât de negative ori nihiliste ar fi ele, nu înseamnă altceva decât o suspendare parţială și momentană a vocaţiei ontologice a poeziei dintotdeauna

* *Fragment din cartea în curs de apariție*
Manierismul românesc. Manifestări și atitudini,
Editura Cartier

și o pregătire a revenirii la «normalitate». Orice demers ontologic are nevoie pentru a se afirma de un limbaj proaspăt, suplu, bogat, curajos și dinamic, iar acest limbaj nu poate fi găsit în niște forme literare obosite, perimate" [2; 329]. Așadar, poetul manierist nu este interesat de *ce* transmite, ci de *cum* o face, iar textul, orientându-se spre propriul limbaj, devine autoreflexiv și ambiguu prin capcanele lingvistice pe care le pune cititorului. Prin jocurile verbale pe care le practică, poetul manierist oferă un adevărat spectacol de prestidigitație tehnicistă, reducând, totodată, numărul cititorilor capabili să pătrundă semnificațiile jocului. Manieristul se află în fața unui risc dublu: pe de o parte, insolitarea excesivă a limbajului poate duce la impenetranță interpretativă, pe de altă parte, cultivarea exagerată a meșteșugului favorizează dezvoltarea sterilității poetice.
Caracterul artei manieriste este ludic. Manieristul pare să fie jucăuș chiar în momentele de maximă gravitate; el consideră intelectul ingenios drept o supremă facultate, identificând arta cu invenția, cu căutarea. Factorul propulsiv al artistului manierist este instinctul de a făuri, de aceea el fărâmițează ființa cuvântului, dându-i diverse înfățișări. Trucurile verbale practicate de poeții manierişti (sau figurile structurale) sunt multiple: *concetto*-ul sau *agudeza*, jocul *lipogramatic*; artificiul *pangramatic*; *poemul figurat*; *logodaedalia*; *asyndetonul*, *paranomasia*, *palindromul*, *holorima*, *tautofonia*, *caimatele* (cuvinte ce se scriu unul sub celălalt, omițând de fiecare dată câte o nouă literă, ca în cunoscutul text medieval al lui Athanasius Kircher: „Tibi vero gratias agam quo clamore? Amore, more, ore, re"). Figurile pararetorice favorite ale manieriștilor din literatura europeană sunt: *catahreza*, *oximoronul*, *aposdoketon*-ul, *sinecdoca*, *hiperbola*, *elipsa*, toate slujind „acelui «*delectare*» para-retoric cu mijloacele uluirii" [1;166]. Sunt forme de readucere a limbajului la starea lui de copilărire, la starea lui germinativă, Factorul propulsiv al poetului manierist este, în acest caz, instinctul ludic. Desfășurând o activitate de esență ludică, poetul realizează jocul cu limbajul pentru a descoperi și reflecta relații inedite dintre componentele universului. Actul poetic este un joc ce se desfășoară la toate nivelurile: al limbii, al imaginii, al formei textului.

Nina Cassian: cochetării în limba spargă. Nina Cassian (1924-2014; debut editorial: *La scara 1/1*, 1947; volume reprezentative de poezie: *Vârstele anului, Dialogul vântului cu marea*, 1957, *Spectacol în aer liber*, 1961, *Disciplina harfei*, 1965, *Ambitus*, 1969, *Morgenstern*, 1970, *Recviem*, 1971, *Loto-Poeme*, 1972, *De îndurare*, 1981, *Numărătoarea inversă, Jocuri de vacanță*, 1983) reușește în cel puțin câtevă dintre cărțile sale, îndeosebi în cele în care nu manifestă obediență față de proletcultism, să asocieze simțirea adâncă, reacția frustă cu „plăcerea de a transforma obiectul în imagine prețioasă, în metaforă fantazistă" [3;145]. Parțial și sporadic în volumul de debut și în alte cărți, dar aproape programatic în *Loto-Poeme* și *Jocuri de vacanță*, autoarea se manifestă ca un poet manierist, preferând lirica emoțiilor intelectualizate. Imaginile pe care le creează, bazate, în general, pe *ars combinatoria*, trimit, ca în cazul manieriștilor postrenascentiști, la un univers în dezagregare, al metamorfozelor de tot felul: „Panseaua, fioroasă floare/ cu ochi, cu gură, cu mustăți…/ Multiplicată în portrete/ de-un palid grădinar năuc,/ din trilul său, crepusculare/ culori de spaimă îmi arăți/ și văd sprâncene violete/ și-orbita goală o deduc". Sunt versuri din *Coșmar vegetal*, un poem ce pare să fie o replică la idilicul *Vis vegetal* de Magda Isanos și sugerează insecuritatea unei lumi proteice,

tensionate. Imaginile meșteșugite prin îmbinarea contrariilor au un efect disimulator. Interesată de dezarmoniile universului, Nina Cassian îmbină măiestrit imagini pe cât de antinomice pe atât de șocante. Metaforele fabricate sunt dihotomii ce reunesc noțiuni care par să se excludă reciproc. În bună tradiție manieristă, poeta renunță la verosimil în favoarea unei miraculoase articulări a imaginilor și creează analogii paradoxale, contraste surprinzătoare: „Primăvara – o fată în cârji/ cu-obrazul ascuțit și cenușiu/ ca un țurțur de apă murdară". Prin transferul unui lucru asupra altuia, poetul manierist găsește un mijloc de comunicare „adecvat acestei lumi lipsite de structură", iar metafora „dobândește caracterul unui instrument magic" – „ne dăruiește certitudinea aparentă a unei lumi armonizate artificial" [1;87]. Nina Cassian își asumă acest rol demiurgic de re-armonizare a lumii și creează metafore demne de pana lui Góngora: „Un măr albastru,/ un tigru verde –/ de ajuns ca să se scrie cu totul alte cărți,/ cărți cu cer roșu,/ jungle violete, căci totul se reasortează, aici și-n alte părți. /…/ Vai, ce frumos e jocul acesta de-a Geneza –/ Până când reapare mărul roșu,/ și vine tigrul galben cu sinuoase dungi/ și rontăie tot ce s-a scris de atunci" (*Literatură*). Tradiția, „realitatea mereu victorioasă" [4;224] sfidează însă acest gest re-creativ și, oarecum, ne readuce într-o lume a derizoriului.

Nina Cassian impresionează prin virtuozitate atunci când se implică într-un ingenios balet de metafore, asemenea gongoricilor, mariniștilor sau prețioșilor, creând adevărate bijuterii poetice. Lumea lipsită de structură este astfel armonizată în chip artificial. Ideile, senzațiile, pasiunile se abstractizează în măsură ce se lasă transformate în metafore: „Se împletește plasa de capcane/ pentru piciorul de pahar/ al căprioarei diafane/ care-n ea însăși se scurge/ ca un pahar de excursie" (*Sfârșitul alergării*); „Gri de mare/galben de spin/ alb de sare/ verde de vin/ floare de panică/ orb de lună/ picurând împreună/ din portocala mecanică (*Regie*). În primul fragment citat, imaginile sunt organizate ca într-un blazon sau – de ce nu? – ca într-o hieroglifă. Mai este utilizat și *aposdoketon*-ul manierist, autoarea plasând o imagine neprevăzută, avându-și originea în lumea banalului cotidian – *pahar de excursie* –, într-un context al suavului, diafanului, prețiosului. Se obține astfel efectul metamorfozării, al trecerii unei forme în altă formă, fapt care duce la apariția sentimentului de nesiguranță, de precaritate. Cel de-al doilea fragment mizează pe cantabilitate, versurile scurte organizându-se ca într-o incantație, iar imaginea din ultimul vers sugerează ideea de deformare. Ion Pop subliniază că Nina Cassian creează poeme care „exploatează rafinat materialitatea limbajului, textura intimă a sonurilor, mizând pe autoreferențialitate". Limbajul în curgere permanentă dintr-o formă în alta este o oglindire a lumii înseși, „cu măști și decoruri schimbătoare, cu o dinamică spectaculară a metamorfozelor (sonore), supuse hazardului unor întâlniri armonioase ori deformatoare, deschizându-se spre un orizont al feericului sau «căzând» în infernul cu reliefuri grotești ale absurdului" [4;229].

Pentru poetul manierist, a scrie poezie înseamnă „a realiza un efect estetic prin combinații lingvistice" [1;46]. Nina Cassian, mult după virtuoșii postrenascentiști, își realizează de multe ori poemele conform aceluiași principiu și realizează combinări dintre cele mai uluitoare între cuvinte/ silabe/ sunete, fapt care trădează, după o constatare a lui Nicolae Manolescu, „neîncrederea în forța eliberatoare a poeziei" [5;79]: „În strâmtoarea Shagherak,/ ieri am pescuit un rac./ În strâmtoarea Kategat,/ era pește, dar să-

rat". Ca în numărătorile copiilor, limbajul se desemantizează, interesând în primul rând efectele eufonice. Poetul-artizan se manifestă însă în toată splendoarea sa în poemele „în limba spargă". Într-un interviu acordat lui Ilie Rad, autoarea afirmă: „Limba «spargă» am inventat-o în 1946 (am pomenit doar de avangardismul meu, de propensiunea mea structurală spre «joc»). Ion Barbu mi-a interzis să includ acele «exerciții» în volumul meu de debut. Mult mai târziu le-am publicat în volumele *Loto-Poeme* și *Jocuri de vacanță*, însumând până la ora asta circa o duzină, ba pe unul l-am tradus și în «sparga» engleză…" [6]. Jocurile de limbaj din aceste poeme oferă adesea prilejul creării unor compoziții fine și ingenioase. Speciile practicate de autoare sunt cele care se remarcă prin muzicalitate: sonetul, balada, bocetul, imprecația, rondelul toate dovedind că starea de poeticitate e muzicală, aflată în afara sensului: „Gorsul își atrage dagul,/ neurcit, nemirunit./ Jos, sub magăre,-i vereagul/ surf pe care l-a țonit./ S-a plevins cu spină țargă/ din căție și vlară".

Orice manierist, afirmă Gustav René Hocke, năzuiește spre „un esperanto liric universal" [1;136], care să se nască din abile combinări de limbi existente și inventate și să mizeze nu pe cuvânt ca purtător de mesaj, ci pe sonoritate. În „poemele în limba spargă" sensul lipsește, în structurile morfo-sintactice specifice limbii române sunt turnate înbinări sonore inventate de autoare. Intenția este de a sparge canoanele. Așa cum se întâmplă în cazul poeziei lingvistice din toate timpurile, care apare „în momentele de criză sau în așa-zisele perioade alexandrine", jocul practicat anunță că „un anumit tip de limbaj cade în manieră sau devine vetust", pierzându-și astfel „puterea ontologică de semnificare" [2;328-329]. Iată încă un fragment care nu transmite altceva decât emoția/ atmosfera nostalgic elegiacă a sonetelor clasice (este o secvență dintr-un *Sonet*): „Au înmorit drumatice miloave/ sub rocul catinar de niturași./ Atâția venizei de bori mărgași…/ Atâtea alne strămătând, estrave…/ Nicicând galuiul arfic, bunurași,// n-a tofărit atâtea nerucoave.// Era, pe când cu veli și alibave,// Cozimiream pe-o șaită de gopași…". Sucind și răsucind cuvintele cu multă abilitate, Nina Cassian oferă cititorului compoziții artizanale, produs al unei concepții tehnicizate asupra naturii și mărturie a bucuriei, jubilației scripturale. Evadările în astfel de trucuri po(i)etice permit diluarea gravității și disimularea sentimentelor reale provocate de crizele majore ale umanității. Adesea, acest fel de poeme scrise în limbi care nu există se referă la o lume marcată de sterilitatea ideilor, de pierderea autenticității, dar și a identității, o lume în care convențională-tatea comunicării este împinsă până la limitele absurdului (să ne amintim de celebrul *Jabberwocky* al lui Lewis Carrol din *Alice în Lumea Oglinzii*). În ceea ce privește această măiestrie a meșteșugirii de forme lexicale noi, autoarea *Loto-Poemelor* este concurată doar de Romulus Vulpescu.

Romulus Vulpescu: atelierul de aliterații. Romulus Vulpescu (1933-2012; debut editorial: *Aminta* (traducere din Torquado Tasso), 1956; volume reprezentative de poezie: *Poezii*, 1965; *Romulus Vulpescu și alte poezii,* 1970; *Arte & Meserie,* 1979; *Vechituri & novitale*, 2005) face parte din aceeași categorie a poeților-artizani. El este un autor care se servește de meșteșug și dexteritate pentru a crea frumuseți inedite, provocatoare de *stupore*. În *Nota asupra ediției* din volumul *Versuri*, poetul își definea ludic propria creație, considerând domeniul de „arte și meserie" „o rezervație de vânătoare pentru

fazani de rasă, loc care se dedă cu delicii braconajului, practicând jocul de societate (și de-a v-ați ascuns) numit de obște *creație* și de amatorii de dat la semn cu alice *recreație*". Intenția de meșteșugire este sugerată și în unele texte cu statut de arte poetice: „În hrubele cu sunet meșteșugesc mari gemme,/ Le încrustez în verbe, rup țăndări de lumină" (*Catrene de pripas*). Poezia devine la el continuu joc cu sunetele, lexemele, formele, iar maniferstările sub care se impune acest joc „sunt cele de tipul mișcărilor regulate (reglate) și al angrenajelor cu rotițe perfect articulate ale unor *mecanisme*, și – imediat – al *măștilor* stilistice adoptate de bunăvoie, de la o, mică totuși, distanță legală, fără grave subversiuni ironice; ci mai degrabă cu plăcerea de a le simți cât mai potrivite pe un chip altminteri îndeajuns de plastic și de maleabil pentru a și le putea însuși fără nicio frustrare a «eului profund»" [4;234].

În aproape toate poemele, cuvântul nu mai este abordat la modul metafizic, ci, golit de orice transcendență, devine doar semn, pretabil oricăror modelări/ forjări, este produsul unei jubilații para-retorice. În această ordine de idei, Dumitru Micu afirma că poetul este un manierist tipic, „mai ales în latura exterioară a scrisului său, cel mai ingenios, mai inventiv, poate, în această latură, dintre toți «manieriștii» români /…/. Gustul pentru decor, pentru podoabă, spectaculoasa vocație bibliofilă, și anticarială în genere, îl determină pe acest poet cu daruri de caligraf și miniaturist, pe acest insațiabil degustător de frumuseți artizanale să acorde aspectului tehnico-grafic al cărților pe care le semnează tot atâta însemnătate, dacă nu chiar mai multă, uneori, ca și conținutului: să aleagă formatul cel mai agreabil adecvat, să asigure cât mai ademenitoare coperți, să ornamenteze paginile, copios, cu ilustrații splendide, să procure, pentru imprimarea textelor, cerneluri speciale, de culori diferite" [7;368]. Autorul degustă frumusețea artizanală și creează texte experimentale, în care intră în spectacol toate acrobațiile poetice. Bun cunoscător al jocului cu învelișurile formale, Romulus Vulpescu își mulează discursul pe scheme prestabilite, create pentru a uimi. Interesat de „masca poeziei", el adună caleidoscopic și *logodaedalic* literele alfabetului sau notele gamei, creând artificii *pangramatice*: „Dospite doage decad: o/ dovadă? Domnul doge Do…/ Rechinul reumatic, Re/ – renghi renăscut – reporter e!/ Mireasa micului mim Mi,/ mințind misitul, mi-l momi…" (*Dramă-n gamă [experiment muzical]*). Obiectul poemului este muzicalitatea lui, structura sonoră perfectă. Am putea zice că autorul este interesat întâi de toate de raporturile sonore în limbă, rezultă, așa cum se exprima Hocke cu referire la manieriștii secolelor XVI-XVII, o „fono-grafie liric-uluitoare" [1;47]. E un leporism modern, în care mesajul textului este virtuozitatea în sine.

Romulus Vulpescu practică experimentul neologistic, asonantic, aliterativ, lexical, muzical, gramatical, gastronomic, realizează combinații verbale sau sonore tip *puzzle,* bucurând ochiul și urechea cititorului, dar neantrenându-i capacitatea de a pătrunde dincolo de formă, de a decoda mesajul, deoarece un mesaj propriu-zis lipsește de fapt: „ADALBERT cel fiert:/ Sterp cert, celt pe sfert./ BLEGOSLAV cel sclav:/ Graf grav, slab știab slav" (*Pomelnicul regilor [experiment aliterativ]*). Sau iată un alt joc/ experiment aliterativ-tautofonic, bazat pe punerea laolaltă a arhaismelor, regionalismelor, îndeosebi a turcismelor: „– Juvaneaua-i juvaer./ – Jeremea, jalip: jubea!/ – Liliac, laf la lichea?/ Lui – lucum, lulea, lighean…" (*Marcia alla turca [experiment lexical]*). Aceste luxuriante jocuri paronimice reprezintă ingenioase frământări de limbă, care nu au însă altă finalita-

te decât jocul însuși. Scamatoriile limbajului sunt subterfugii de sfidare a stereotipiilor. Limbajul renunţă la cele două intenţii, reflexivă și tranzitivă, asumându-și intenţia ludică. Jocul însă este de cele mai multe ori gratuit. Or, autorul deconstruiește nereușind, se pare, să edifice decât artificii. Este admirabilă virtuozitatea artistului. Atunci însă când această virtuozitate nu este susţinută de un fond conţinutist, ea devine gratuitate pură, iar manierismul este plictisitor sau chiar insuportabil. După Ion Pop, „acest tip de texte mizează în primul rând pe efectul stranietății, al insolitului sonor, mimând transmiterea unor mesaje misterioase, dar profitând și de ambiguitatea atitudinii, în fond ludice, carnavalești, a mesagerului" [4;240]. A distra cu ciudăţenii, efecte uluitoare, combinări bizare, acesta-i scopul manieristului Romulus Vulpescu.

Conform unei definiţii călinesciene (definiţie care nu a încetat să-și confirme valabilitatea), „poezia nu e un conglomerat de imagini frumoase în sine, de sunete frumoase în sine, ci e un fenomen care începe abia cu apariţia unei organizaţiuni, adică a unui sens general" [8;19]. Anume acest „sens general" sau această „organizaţiune" îi scapă lui Romulus Vulpescu. Ingeniozitatea lexicală delectează, nu comunică însă decât dibăciile de meșteșugar ale poetului. Romulus Vulpescu acţionează asemeni unui ucenic la școala de vrăjitorie care, declanșând invazia cuvintelor, nu o mai poate opri, ele rostogolindu-se prin diferite moduri lirice, amestecându-se și organizîndu-se în texte babilonice, a căror notă dominantă este „impuritatea" lexicală. Virtuozitatea extremistă duce la crearea poemelor din cuvinte care nu există în limba română (așa cum se întâmpla la Nina Cassian cu poemele în limba spargă): „Damiroză, culp nastralp,/ vestrapună pulc dirică/ (colimard, culp nabaroasă/ spurinaxului gubert!" (*Tribug crenalc [experiment neologistic]*).

În poemul cu titlu sugestiv și programatic *Alchimie*, în afară de jocul lexical atât de preferat de poet, se conturează totuși și o conștiinţă neliniștită a poeziei, deoarece jocul reprezintă concomitent o afirmare și o anulare. Autorul demontează moduri lirice pentru a edifica recuperând: „Sucubul din care chemare și svon dă./ Retorta vibrează: magii în cleștar de/ Flacoane din care Faust toarnă și arde/ În spume de plumb trista inimă blondă". Ar mai putea fi urmărită și tendinţa, sporadică, de a crea imagini-blazon (îndrăgite și de Mihai Ursachi), evocând o atmosferă arhaică, în mișcare și metamorfozare: „Citindu-și zodiacul în lapidar olmaz/ (Deduci incandescenţe de aur vechi în rază/ și-n galben iris), crudul satrap exfoliază/ Melancolii și rare răsure de Șiraz./ În purele calicii culege darul sevei;/ Cu degete de fildeș evocă-n vers strămoșii./ Închină evantalii asupră-i chiparoșii,/ Din roza veșniciei exfoliază evii" (*Divanul persian*). Este și aceasta o formă de refugiu din realul obscur, nesigur și chiar primejdios.

Textele lui Romulus Vulpescu, exultând în artificiu și în identificare livrescă, nu comunică, de fapt, un conţinut, ci își comunică tiparul. Scriitorul propune un uluitor spectacol de prestidigitaţie poetică. Efect și însemn al crizei poetice, acest joc al formelor/ al artificiilor este însă producător de valori temporare. Or, odată găsit noul limbaj poetic, „exerciţiile de stil" sau experimentele devin simple gratuităţi. De aceea textele experimentale ale lui Romulus Vulpescu par originale atâta timp cât sunt interpretate ca formă de inadaptare la oportunismul timpului sau ca exerciţii ce anunţă sfârșitul unei epoci a limbajului poetic. Dincolo de acest context, versurile devin vulnerabile din cauza retorismului sau a tehnicismului exorbitant.

Autorul pare să nu își facă totuși program din practicarea jocului cu învelișurile formale, deoarece revine, de fiecare dată, la poezia de factură tradiţională, confesivă sau omagială, căzând în melancolie sau patetism. Gheorghe Grigurcu ajunge la concluzia că „adoptând o atitudine de *comediante* liric, autorul e, în felul său, serios, deoarece conștiința lirismului se detașează de obiectul acestuia. Dincolo de paiaţerie vibrează o mare dăruire, se articulează o adoraţie profundă la adresa poeziei care e fatal eterogenă în organicitatea sa de lume deschisă. Modalităţile poetice constituie abstracţiuni pe care poetul le colorează cu devotamentul său. Amatorismul și improvizaţia sunt depășite prin tehnica impecabilă, secret melancolică, reprezentând un coeficient de personalitate. Știința e o formă de conștiință, simțirea e un mod de consimțire" [9;271]. Jocul acesta manierist cu sunetele-cuvintele ar mai putea avea și o altă justificare: profund marcat de existential, poetul își pune masca sau adoptă retorica de bufon disimulându-și astfel vulnerabilitățile.

Virgil Bulat: inginerii livrești . Prozodia inedită, bazată pe principiul versificației impure și șocante îl captivează și pe Virgil Bulat (1940-2010; debut editorial: *Nocturnalia*, 1985; volume reprezentative de poezie: *Dragonul spre ziuă*, 1988; *Patimile tânărului Ion în Arcadii*, 2000; *Metaintarsii în mezopunct*, 2005), scriitor care, deși este apropiat ca vârstă de generația biologică a lui Horia Zilieru, Romulus Vulpescu, Nora Iuga, fiind deținut politic, debutează ca poet abia în 1985. Pentru acest poet, macedonskian făcând o poezie preponderent livrescă, aranjarea poemelor în pagină are o importanță primară. El introduce în poeme imagini și simboluri eterogene, excelează în utilizarea spațiilor albe, indică cezurile, barează versurile, reușind să uimească orice ochi obișnuit cu formele cuminți ale poeziei tradiționale, textele sale apropiindu-se în acest sens cu cele ale lui Horia Zilieru: „(whisky poate fi – Fârtat sau < / ori > Nefârtat)".

Este un gest de subversiune estetică. În căutarea originalității, poetul își intelecualizează până la sațietate discursul, semnele matematice nu sporesc însă sugestivitatea textului, ci devin indiciul universurilor artificiale, în care sentimentul, trăirea sunt supuse unui asiduu control al rațiunii. Inventând astfel de decoruri artificiale, Virgil Bulat disimulează emoția. Cu toate acestea, ideea unei asumări grave a existențialului se insinuează printre versuri, impunându-se un eu preocupat de problemele sacralității, fatalității, alteritării. Mihai Cimpoi observă că Virgil Bulat „scrie o poezie intelectualistă, intertextualistă, bazată pe impactul naturalului cu artificialul în sens manierist și pe un spirit ludic în cascadă. Poetul își «transsubstanțializează sensibilitatea» (Petru Poantă) până la o sacralitate rece și semantism esoteric, alternând reflexia elegiacă cu extazul sau sarcasmul temperat-satanic" [10;280].

Virgil Bulat creează o poezie gnomică, sentințele structurându-se *concettist*, pe binoame eterogene, și organizându-se în prețioase *tanka*. Alteori, textele sunt adevărate *șarade* care imită, formal, discursul esoteric al manieriștilor postrenascentiști. Imaginea inventată însă nu creează ambiguități ce ar complica lectura textelor; metafora este ușor interpretabilă, producându-se o ermetizare doar aparentă a demersului poetic, o pseudoermetizare susținută de combinările/ asociațiile insolite de lexeme:

„MOARTE GER COSMIC
Ești rana mea din coastă/ singurătate –

deasă / câlțoasă / de jar
ceață întunecăcioasă.
Plăpând încolțit.
Răzvrătită nevoie
de Nalt de Sacru
măduva smulge. Jet spre
ceruri RANA DIN COASTĂ"

(*ȘARADE*)

Unele versuri ale lui Virgil Bulat sunt adevărate bibelouri impresionând prin prețiozități și rafinări. E de amintit aici cuvântul *metaintarsie*, din titlul uneia dintre cărți, care anunță de fapt că avem în față o poezie a ornamentului, a încrustării în materiale delicate. Atunci când sunt comprimate, textele câștigă în profunzime, apropiindu-se de poemele gongorice: „Sari larg șotron pe/ inima mea. Din dulce/ jos ea te vede/ ca ieri sub hieratici/ platani mijire de stea" (*TANKA SINGURATEC*).

Astfel de versuri se vor „carte sibilină", elaborată de inițiați și pretabilă interpretărilor hermeneutice. Nici metaforele grațioase, nici eufoniile nu sunt gratuite aici. Autorul îmbină virtuoz sonorități oferite de poezia populară sau imagini devenite simboluri ale fragilității, delicatului (crinul, roza, vitraliul, funigeii), sugerând suprasensuri. Riguros elaborate, poemele lui Virgil Bulat, ca și cele ale lui Horia Zilieru, sunt dovada neputinței de a renunța la luciditatea gravă a moderniștilor și de a accepta total ludicul postmodernist.

Reprezentanţii manierismului formal românesc (Nina Cassian, Romulus Vulpescu, Gheorghe Tomozei, Horia Zilieru, Nora Iuga, Șerban Foarță, Virgil Bulat) practică *jocul cu semnificantul* și *ars combinatoria* șocantă pentru a disimula un eu problematic, care, inadaptat la regim, se refugiază în paradisul Gutenberg, evitând sentimentalismul și patetismul. Într-o epocă problematică, a „punerii sub semnul întrebării a atâtor valori ale umanului, jocul apare /…/ ca o «revendicare» fundamentală a ființei: aspirație a recuperării unei vârste de aur, candid-copilărești, a restaurării unor «ritualuri» originare, a unei sensibilități refuzând alienarea /…/ pura alchimie verbală, remodelarea substanței sonore, jocul mai liber sau mai «reglat» cu cuvintele-obiecte exprimă la fel de bine un mod de a fi autentic" [4;19]. Autorii la care m-am referit investesc totuși și în poeticitate și, dacă nu propun o antiretorică, valorifică pararetorica, făcând poezia să privească în altă direcție. Atunci când tendința de insolitare a discursului poetic prin virtuozitate devine manie artificială a raporturilor sonore în limbă, firește că se poate ajunge până la „extremismul onomatopeic al unei pure lirici a literelor" [1;47]. Asemenea trucuri nu sunt însă producătoare de poezie, iar spectacolul de prestidigitație sonoră/ letristă oferit de poet este irelevant și devine joc gratuit. De exemplu, Gavril Matei elaborează un ciclu de *Elemente de poezie concretă*, creând „poezii" provocatoare, la nivel formal, de *stupoare*, dar total irelevante estetic:

OOOOOOOOOOOOOO
OOOOOOOOOOOOOO
OOOOOOOOOOOOOO

OOOOOOOOOOOOOO
……...
OOOOOOOOOOOOOM

(*Naștere [poem concret-vizual]. Omagiu lui Brâncuși*)

Gustav René Hocke vorbește despre „o polaritate estetică, tipică manierismului: aceea a împlinirii artistice și a eșuării" și subliniază că „manieristul va convinge prin arta sa când este vorba de o personalitate saturniană, tragică… ajunsă la eșec. Manieristul va eșua în arta sa atunci când tensiunea confruntării cu eșecul nu e decât artificială" [1;85-86]. Captiv al manierării, poetul poate să creeze jocuri iscusite cu structurile poetice, care dinamitează discursul liric atunci când sunt introduse ad-hoc, dar pot plictisi când sunt folosite din abundență. Atunci când poetul nu mai poate opri acest spectacol de prestidigitație, textul devine artificiu. Uluitor, insolit, dar anemic.

Referințe bibliografice:

1. Hocke, Gustav René, *Manierismul în literatură. Alchimie a limbii și artă combinatorie esoterică. Contribuție la literatura comparată europeană,* traducere de Herta Spuhn; prefață de Nicolae Balotă, ediția a II-a, București, Univers, 1998.
2. Crăciun, Gheorghe, *Aisbergul poeziei moderne*, postfață de Mircea Martin, ediția a 2-a, Pitești, Paralela 45, 2009.
3. Petroveanu, Mihail, *Traiectorii lirice*, București, Cartea Românească, 1974.
4. Pop, Ion, *Jocul poeziei*, ediția a doua, revăzută și adăugită, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2006.
5. Manolescu, Nicolae, *Literatura română postbelică. Lista lui Manolescu*, vol. I, Brașov, Aula, 2001.
6. Cassian, Nina, „*Simțeam nevoia unei evadări într-o zonă în care se mai putea strecura feeria*", interviu de Ilie Rad, în *România literară*, nr. 15/2001, pe http://www.romlit.ro/nina_cassian_-_simeam_nevoia_unei_evadri_ntr-o_zon_n_care_se_mai_putea_strecura_feeria (25.03.2015).
7. Micu, Dumitru, *Scurtă istorie a literaturii române*, vol. II, București, Iriana, 1995.
8. Călinescu, George, *Curs de poezie*, în: *Principii de estetică,* București, Minerva, 1999.
9. Grigurcu, Gheorghe, *Poeți români de azi*, București, Cartea Românească, 1979.
10. Cimpoi, Mihai, *O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia*, ediția a II-a, Chișinău, Arc, 1997.

COLOCVIILE REVISTEI „SUD-EST CULTURAL”

CULTURA ÎN DEMOCRAȚIE: OPȚIUNI ŞI CONTRADICȚII

Cu ocazia celor 25 de ani de la apariţia primului număr al revistei, Fundaţia noastră, cu sprijinul Direcţiei cultură a Primăriei mun. Chișinău, a organizat o nouă ediţie a Colocviilor “Sud-Est cultural” cu genericul “Cultura în democraţie: opţiuni și contradicţii”. Mai mulţi dintre invitaţi au fost încurajaţi să-și spună punctul de vedere, să participe la dezbateri și/sau să răspundă la întrebări legate de tema în chestiune, pe care am considerat-o suficient de încăpătoare pentru a cuprinde diverse aspecte și domenii ale vieţii culturale și artistice. Privite din perspectiva contextului lor profesional, politic și social, precum și a conexiunilor lor cu actualitatea, problemele cu care se confruntă cultura sunt simptomatice pentru întreaga dezvoltare democratică a ţării, dar, după cum s-a argumentat cu lux de amănunte în cadrul discuţiei, deloc reductibile la ea. Identificarea unor soluţii viabile pentru bunul mers al activităţii culturale este o sarcină care nu poate fi epuizată bineînţeles doar printr-un schimb colocvial de opinii, oricât de pertinente s-ar dovedi ele. Faptul însă că aceste probleme au fost semnalate și puse în ecuaţie pentru a fi difuzate public prin intermediul unei reviste de profil reprezintă, credem, o mică provocare pentru toţi cei interesaţi de destinele de astăzi ale culturii.

Conform programului Colocviului, care a avut loc pe data de 18 mai curent în incinta Uniunii Scriitorilor din Moldova, au prezentat comunicări scriitorii Vitalie Ciobanu, Mircea V. Ciobanu, Maria Șleahtiţchi, Irina Nechit, Valentina Tăzlăuanu, Lucia Ţurcanu și Mariana Jitari, profesoară de limba și literatura română la Liceul “Spiru Haret” din Chișinău. La dezbateri au mai luat parte scriitorii Eugen Lungu, Arcadie Suceveanu, Teo Chiriac, Dumitru Crudu, Vitalie Răileanu, Marcel German, Maria Pilchin, Ivan Pilchin, Silvia Caloianu dar și Victor Ambroci, directorul Liceului “Spiru Haret”.

Pentru edificare, publicăm mai jos textele luărilor de cuvânt precum și răspunsurile la Ancheta pe aceeași temă a revistei.

18 mai 2015

CUM SE FACE O REVISTĂ DE CULTURĂ ÎN BASARABIA?

Vitalie CIOBANU

După ce ai adunat 20 de ani de activitate în cadrul unei redacții literare, a răspunde la întrebarea din titlu nu este deloc ușor: pendulezi între stări de spirit contradictorii, aduni victoriile, cântărești eșecurile, dar tot nu vei fi sigur că privești lucrurile prin „ocheanul” potrivit. Într-o discuție cu un jurnalist român din presa culturală sau de la TVR, probabil vei pune accent pe partea „sisifică” a acestei activități: munca de selecție a unor texte și aducerea lor la o stare lizibilă, inteligibilă, cât să demonstrezi că există creativitate genuină, autentică, în Basarabia, o emulație literară care să justifice existența revistei; contactarea unor somități culturale românești, din Țară și din străinătate, pentru interviuri și colaborări – Monica Lovinescu, Dorin Tudoran, Alexandru Paleologu, Eugeniu Coșeriu, Octavian Paler, Ana Blandiana, Sorin Alexandrescu, Gabriela Adameșteanu, Nicolae Balotă, Mihai Șora, Nicolae Manolescu, Neagu Djuvara, Mircea Cioabanu, Alexandru George, Andrei Pleșu, Horia Roman-Patapievici, Solomon Marcus, Irina Eliade, Gabriel Liiceanu, Augustin Buzura, Adrian Marino, Gheorghe Grigurcu, Emil Hurezeanu, Andrei Oișteanu, Dumitru Radu Popa, Gabriel Dimisianu, Carmen Firan, Mihai Zamfir, Mircea Iorgulescu, Lucian Boia, Mircea A. Diaconu, Alexandru Călinescu, Gheorghe Crăciun, Alexandru Mușina, Mircea Cărtărescu, Simona Popescu, Ion Bogdan Lefter, Bogdan Ghiu, Carmen Mușat, Magda Cârneci, Gabriel Chifu, Elena Ștefoi, Ioana Pârvulescu, Adrian Cioroianu ș.a., dar și atragerea pe post de colaboratori permanenți și valoroși a unor scriitori și profesori

universitari ieșeni – Mariana Codruț, Constantin Pricop, Alexandru-Florin Platon, Liviu Antonesei; recenzarea unor cărți importante din literatura română contemporană, deopotrivă pentru a le aduce în fața publicului basarabean (pentru că, de regulă, lipseau din librăriile noastre) și pentru a impune revista ca instituție și pe cronicarii săi ca voci cu greutate, credibile, în România, capabile să influențeze receptarea critică și topurile literare la nivel național.

Vei povesti jurnalistului român despre drumurile lunare pe care le făceai cu trenul sau cu autocarul la București, ducând pachete de acte și cele două sute de exemplare din fiecare număr de revistă nou apărut la Fundația/Institutul Cultural Român, precum și alte două sute pentru difuzarea pe care o „aranjaserăți" prin rețeaua de Librării Humanitas din principalele centre universitare din Țară și la Muzeul Literaturii din București. Era un prilej când îți rezervai timp pentru întâlnirile aproape ritualice cu prietenii de la revistele *22, Observator cultural* și *România literară*, dar și la biroul Europei Libere din București (condus de Ion Bogdan Lefter). Îi vei povesti despre participările voastre la târgurile de carte Bookarest/Bookfest și Gaudeamus – când îți dădeai toți banii pe titluri noi, lăsându-ți doar cât să-ți ajungă pentru un sandviș la drum și pentru biletul de întoarcere la Chișinău –, prilejuri de promovare intensă a *Contrafortului* printre scriitorii și editorii prezenți în acele locuri privilegiate de întâlnire (căci aveai adunate, ca în palmă, personalități importante din branșă, după care ai fi alergat mult mai anevoios prin toată țara). I-ai fi povestit jurnalistului despre zilele de paginare și de lectură grea, obositoare, a corecturilor, înaintea predării revistei la tipar, când îți storceai ochii să nu se strecoare greșeli în texte, în titluri și pe prima pagină – era ultima verificare. Și, desigur, i-ai mai fi vorbit despre sacrificiile personale, despre cărțile tale nescrise, care s-au topit în „nobila" strădanie de a-i face scriitori pe alții…

Unor finanțatori scorțoși de la București, reprezentând instituții de stat, le-ai ține o adevărată conferință despre utilitatea culturală, educațională, socială și politică în ultimă instanță a unei reviste literare în Basarabia. Ai aborda cu ei un ton mai oficial, mai puțin confesiv, dar nu mai puțin patetic: ai încerca să-i convingi să nu întrerupă continuitatea unui proiect – între puținele reușite pe plan cultural, ți-ai permite să spui, ale României în Republica Moldova din 1991 încoace –, asta pentru că o decizie de acest fel nu doar ar lipsi de un câmp de afirmare o întreagă pleiadă de autori, mai tineri sau mai vârstnici, nu doar ar frustra publicul basarabean de un mediu-oglindă a vieții culturale, ci… ar lichida și niște locuri de muncă. Consecința unei asemenea decizii neinspirate ar fi ruinarea imaginii autorităților române în ochii oamenilor cultivați din Basarabia în contextul legăturilor noastre „frățești", dar și al ambițiilor europene ale Chișinăului, ar însemna un deserviciu major adus culturii naționale în acest spațiu adâncit în sărăcie, lipsit de alternative existențiale (cu excepția celei cu „luarea lumii în cap", la care au recurs atâția basarabeni, inclusiv numeroși intelectuali), inundat de propagandă rusească, cea care menține Basarabia într-un prizonierat nu doar politico-economic, ci și mintal în raport cu fostul imperiu.

Am folosit, mai ales în ultimii doi ani, ambele discursuri *pro domo*, destinate

când unor confraţi de condei români, când unor factori de decizie, şi am epuizat toate argumentele care să-i facă pe interlocutorii mei să înţeleagă mai bine cum e să faci o revistă de cultură în Basarabia. Am compus memorii, am dat telefoane, am tras semnale de alarmă şi în cele din urmă ICR a reluat anul trecut finanţarea *Contrafortului* şi a altor reviste basarabene, chiar dacă nu în condiţiile de până la 2013. Dar măcar există posibilitatea ca „povestea să meargă mai departe".

***

Şi pentru ca cele înşirate până aici să nu fie o simplă legendă ţesută în jurul efortului „eroic şi ingrat" al unor redactori de revistă, spicuiesc câteva detalii din cronica celor două decenii ale *Contrafortului*: obiective şi idei programatice, autori, teme de dezbatere care au configurat profilul revistei, i-au dat un sens, o raţiune de a fi.

„*Sincronizare şi spirit critic*" sunt cele două cuvinte-cheie pe care le-am scris pe flamura „revistei tinerilor scriitori din Republica Moldova". Lansarea publicaţiei, în octombrie 1994, cu sprijinul Fundaţiei Culturale Române, nu definea doar o bornă decisivă în biografia noastră de scriitori – novici la acea oră în jurnalismul cultural, domeniu spre care veneam după mai mulţi ani de activitate la principala editură de beletristică de la Chişinău, acolo unde ajunseserăm – eu şi Vasile Gârneţ – cu o licenţă de ziarişti în buzunar. Eram pasionaţi, mânaţi în luptă de o puternică motivaţie personală: aceea de a scoate o revistă competitivă pe plan românesc şi nu doar „cea mai bună" în Basarabia, o revistă comparabilă cu: *România literară*, *22*, *Echinox*, *Dilema, Lettre internationale, Secolul XX* ş.a. – modelele noastre de căpetenie. Momentul nu era deloc propice entuziasmelor culturale. Republica Moldova traversa o secvenţă de ruptură în traiectoria ei post-sovietică, un reflux al speranţelor: la Chişinău, în urma alegerilor din februarie a aceluiaşi an, 1994, se instalase la putere partidul agrarian, al foştilor şefi de colhozuri. Dar noi ne-am văzut de treabă.

Am pus în discuţie, de-a lungul acestor ani, mai multe teme de impact: „Literatura din Basarabia sub semnul balanţei", „Patriotism şi naţionalism la români", „Crezul intelectualului, azi", „Scriitorul român în tranziţie", „Unirea, un viitor posibil?", „Cultura rusă în Basarabia – un atu sau un handicap?", „Cultură şi civilizaţie în România la sfârşitul secolului XX", „Revistele de cultură şi libertatea de expresie", „Ştefan cel Mare, între omagiere şi interpretare", „Cultura la ţară" etc., am organizat dezbateri pe marginea *Întâlnirilor de la Neptun* sau în siajul unor evenimente cruciale, fie alegeri în Republica Moldova, fie schimbări de conducere la Uniunea Scriitorilor din România. Am publicat dosare tematice, dedicate unor mari savanţi, ca de pildă, Eugeniu Coşeriu, suplimente consacrate ţărilor baltice, literaturii germane, cehe, poloneze, reevaluări ale procesului de integrare literară între Basarabia şi România, anchete printre bursierii de peste hotare („Basarabeanul studios între Orient şi Occident"), analize ale spaţiului editorial din Moldova, numeroase radiografii de etapă politică. Tot sub semnul alternativei faţă de oferta oficială, a Uniunii Scriitorilor din Moldova, au fost evenimentele cu public pe care le-am desfăşurat: lansări de carte, conferinţe susţinute de personalităţi culturale din România şi din străinătate, colocvii şi

simpozioane organizate în colaborare cu Institutul Cultural Român, Institutul Goethe, Centrul Ceh și Institutul Polonez.

Dar mai important a fost că am oferit un spațiu de expresie noii generații de scriitori – generație care nu este totuși suficient de tânără pentru a fi evitat deformările cauzate de școala sovietică, dar maturizată în condiții de libertate, de circulație nestingherită a oamenilor și ideilor. Acest avantaj biologic, în raport cu predecesorii lor, nu a constituit un cec în alb, ci un motiv de exigență sporită. Tinerii și confrații ceva mai în vârstă, dar afini în spirit și formule estetice, care ni s-au alăturat, au adus o nouă sensibilitate artistică, un limbaj evoluat, o scriitură mai conceptualizată, mișcarea lor în spațiul literaturii române este lipsită de complexe și prejudecăți regionaliste. Câteva nume: Grigore Chiper, Maria Șleahtițchi, Leo Butnaru, Ghenadie Nicu, Nicolae Leahu, Arcadie Suceveanu, Constantin Cheianu, Em. Galaicu-Păun, Mircea V. Ciobanu, Eugen Lungu, Gheorghe Erizanu, Margareta Curtescu, Eugenia Bojoga, Vladimir Bulat, Anatol Moraru, Călina Trifan, Lucreția Bârlădeanu, Nicolae Spătaru, Oleg Garaz, Iurie Bodrug ș.a. Optzeciștii sunt asistați de un grup de autori mai tineri, integrabili promoției '90, mulți dintre ei absolvind facultăți în România după 1989: Iulian Ciocan, Tamara Cărăuș, Adrian Ciubotaru, Lucia Țurcanu, Andrei Ungureanu, Liliana Armașu, Andrei Cușco, Liliana Corobca, Călin Sobietsky-Mânăscurtă, Aura Maru, Petru Negură, Marcel Gherman, Alexandru Tabac ș.a. Acești scriitori colaborează cu revistele de cultură din țară, editează volume la edituri importante: Polirom, Cartea Românească, Paralela 45, Vinea, Junimea. Unii dintre ei au intrat în prestigioase antologii publicate în România și în antologii în limbi străine.

Suplimentul *Contrafort studențesc*, din care am publicat câteva ediții, capitalizează o nouă cohortă, a treia, ieșită din „ADN"-ul revistei. Redactorii săi, Alexandru Cosmescu și Constanța Popa, au „tras" după ei un mănunchi de congeneri, marcați de o puternică sete de individualizare, a căror identitate „de grup" și orientare estetică este departe de a se fi cristalizat.

Pe de altă parte, recunoașterea de care se bucură acești scriitori, afirmați în România, acolo unde își află un firesc debușeu și un mediu de emulație, nu a răsturnat raportul de forțe pe scena confruntărilor simbolice interne. Literatura tânără din Basarabia constituie un spațiu al comunicării și schimbului de idei ce funcționează în spiritul normalității democratice și al pluralismului de opinie, respectând competiția liberă a valorilor și dorința de afirmare. Însă scriitorii tineri și chiar optzeciștii duc o existență lacustră, „se strigă" între ei într-o societate atomizată, subjugată unor mentalități paternaliste, abil întreținute de niște elite politice și culturale conservatoare…

***

Aș mai spune în finalul acestor frugale considerații și recapitulări, că nu participăm doar la un turnir literar, desfășurat după reguli și criterii clare, ale talentului și valorii personale. Ca oameni, ca cetățeni mai suntem și figuranți ai unei istorii colective – dramatice, aici, în Basarabia – despre care nu știm ce va face *cu* sau *din* noi. Nimic nu e limpede, nimic nu e decis în acest „istm" etern

disputat între Asia și Europa. Dar indiferent de cum își vor croi destinul și traseele de creație scriitorii pomeniți mai devreme, biografia revistei *Contrafort*, biografia altor publicații de cultură basarabene care și-au propus să spargă cercul reperelor și cutumelor provinciale – mă refer mai ales la *Sud-Est cultural* și la *Semn* – sunt convins că vor conta în așezarea de mâine a culturii și societății românești.

Chișinău, mai 2015

O LITERATURĂ ANTITOTALITARĂ

Mircea V. CIOBANU

Într-un anume sens, este uimitoare (după unii: ilogică și imposibilă) apariția postmodernismului în țări în care nu existau la acea oră niște curente moderniste de amploare, nu exista o *suprasaturație de modernism*. Eugen Negrici afirma, în *Iluziile literaturii române*, că un postmodernism în epoca ceaușistă era imposibil. În același sens, pare încă și mai improbabil un postmodernism în plin *brejnevism* sau în orice alt segment al istoriei sovietice. Destinul tragic al avangardei ruse, care și-a încheiat veacul pe eșafod sau în Gulag, a tăiat, se părea, aripile oricărei forme de gândire artistică liberă.

În ceea ce ţine de utilizarea unor tehnici și procedee, cum sunt intertextul, parodia, parafraza etc., nu există probleme sau restricţii categoriale. Aceste procedee au existat pe tot parcursul istoriei literare universale, postmodernismul numai le-a dat dimensiunea unui stil și amploarea unui principiu cvasiuniversal (gen: *literatura este reciclaj* sau: *totul este intertext*). Particularităţile stilistice, fixate, într-un fel sau altul, în postmodernism nu sunt legate prea tare de un anume… *pre-context*.

Dar dacă abordăm problema din punctul de vedere al relaţiilor dintre epoci (or, prefixul „post-” ne trimite explicit în *zona succesiunilor*), dacă afirmăm că postmodernismul propune o relegare a nodurilor, o reluare a legăturilor cu trecutul, acolo unde modernismul propunea un divorţ? Bine, e vorba, în cazul postmodernismului, de o revizitare a modelor și a trecutului în ansamblu într-un fel ironic, parodic, ludic. Dacă postmodernismul propune o

re-conjugare acolo unde modernismul ceruse un divorţ, pentru apariţia postmodernismului e nevoie *să fi existat divorţul*.

În acest sens, recunoașterea – post-factum, bineînțeles – a existenței unui postmodernism în plin dezmăţ realist-socialist, ar fi egală cu a afirma (alături de alţi istorici ai literaturii) că proletcultismul alias realismul socialist ar fi un curent modernist. Care a rupt-o și el cu trecutul, care a avut și el extremele sale, excesele sale și a mai avut, în aceeași logică modernistă, multe elemente artificiale fiind și o artă militantă, agresivă, intransigentă în fazele ei „avangardiste" (proletcultiste). Iată că – fără să ne propunem asta – am ajuns și la tabloul unei evoluții logice: un fel de „dadaism" sau „futurism" comunist cu numele „proletcultism", ca artă de „avangardă" și, consecutiv, un fel de „suprarealism" proletar cu numele de „realism socialist", ca artă modernistă, intransigentă și totalitaristă, cu elementele ei artificiale și caricaturale.

Dar nici postmodernismul nu e un fenomen univoc. Corin Braga explica împărţirea principială a postmodernismului în felul următor: „În linii mari, diversele accepţii date postmodernităţii pot fi regrupate în două clase. De o parte, se află cei care definesc postmodernul în termeni de descentralizare, deconstrucţie, dispersie, fragmentarism, precum Ihab Hassan, Lyotard, Baudrillard etc. De cealaltă parte, cei care definesc postmodernul în termeni de pluricentrism, eclectism, toleranţă, coabitare, precum John Barth, U. Eco, G. Vattimo, G. Durand, definiţie ce ar putea fi numită «noua antropologie» sau neohermetism. [...] Totuși, distanţa dintre cele două viziuni nu este de netrecut. Modernismul este, în același timp, disociativ și totalitar, iar postmodernismul – pluricentrist și integrator..."

Iar mai jos Corin Braga integrează *fascismul* și *comunismul* modernismului și atunci lucrurile se limpezesc, cel puţin pentru noi și ideea acestei comunicări: „Comunismul, fascismul, dar și psihanaliza sau structuralismul sunt, din acest unghi de vedere experienţe moderne. Totalitatea modernă este deci o falsă totalitate, putând fi, mai degrabă definită ca o masificare, adică o tentativă a câte unei părţi de a se impune ca tot. Rezultă, de aici, că postmodernitatea ar trebui conjugată cu procesul de decentralizare..." (Corin Braga – *Postmodernismul literar românesc – bătălia dintre generaţii*, Echinox, nr. 6-7-8-9/1995).

Într-o comunicare (*Despre postmodernism în Europa de Est*) prezentată la un congres din Polonia în 1994, Magda Cârneci începea cu fireștile îndoieli în privinţa valabilităţii termenului. „Dacă postmodernismul e înţeles doar ca un «termen de periodizare» – cum se întâmplă ades din cauza prefixului său – e într-adevăr dificil să afirmi că el ar putea să apară în această regiune ca un «efect de suprastructură» generat de civilizaţia de tip «post-industrial», cum s-a afirmat pentru Occident (Daniel Bell, Fr. Jamerson). Diferenţele dintre societăţile estice și cele occidentale nu mai trebuie demonstrate".

În general, precum vorbim despre disidenţa politică, putem vorbi și despre ereticii literaturii. Or, dacă avangardismul este terorist, extremist și anarhist, postmodernismul e eretic. Postmodernii nu dau foc bisericilor, dar ei vor ca acestea să fie pictate de Chagall sau de Jean Effel. Ei ar vrea ca în acestea să

răsune Bach, dar și să cânte Elton John. Nu însă prezența unor semne ale unui curent sau ale altuia ne propunem să luăm în discuție, ci fenomenul deconstruirii metanaraţiunilor totalitariste în textele de factură postmodernă.
Într-un anume sens, postmodernismul este antitotalitar prin chiar natura lui. Pluralismul opus sistemului (ca și relativizarea opusă metafizicului) este deja un semn: „Gândirea postmodernă nu mai crede în posibilitatea unui discurs sistematic... Se propagă, în schimb, un pluralism radical...", spunea Lyotard în *Condiţia postmodernă*. În această idee, vom deduce și un alt aspect: Fragmentarismul postmodern, dublat de decentralizare extremă se va opune „universalismului" (totalitar, în esenţă) de tip iluminist (iluminismul este secolul imperiilor). De fapt, explicaţia esenţială ne-o dă Lyotard chiar în debutul cărţii despre condiţia postmodernă: „Simplificând la maximum, considerăm ca *postmodernă* neîncrederea în metapovestiri". Or, metapovestirea (metanaraţiunea, metaistoria) e un semn al unei totalităţi epistemice, al unor „sisteme explicative", care slujesc justificărilor unor sisteme sociale: religia, istoria, știința, psihologia, arta (care sunt și forme ale „cunoașterii").
În linia aceleiași idei a lui Lyotard, mai bine zis, pe urmele acestuia, Liviu Petrescu explică, în *Poetica postmodernismului*: „Disoluția marilor naraţiuni de legitimare a cunoașterii, sfârșitul acesta al supremației unui „metalimbaj universal" va avea drept consecinţă impunerea, în era postmodernă, a unei pluralităţi nesfârșite a limbajelor. Postmodernismului i-ar fi, prin urmare, caracteristică o anumită tendinţă spre fragmentarism, prin opoziţie cu tendinţele totalizatoare prin care, după cum am văzut, fusese marcat modernismul târziu".
În același sens l-am putea lua drept adept pe postmodernistul „de stânga" Gianni Vattimo. Or, „gândirea slabă", relativizată, pluralistă, nesistematizată, decretată de el ca definitorie pentru postmodernism, se opune unei metafizici ori „gândirii tari", care – în explicaţia lui Matei Călinescu – este o gândire „care domină, care impune, universală, atemporală, agresiv egocentrică, intolerantă faţă de orice pare a o contrazice".
Ihab Hassan numește, printre primele trăsături ale postmodernismului, *indeterminarea*, fragmentarea, decanonizarea și afirmă că spiritul postmodern deconectează prin excelenţă, că singure fragmentele îi inspiră acestuia încredere.
În fine, dacă vom coborî la nivelul expresiei, al textului, va trebui să citățm din Roland Barthes, ca să remarcăm și antitotalitarismul textului (în raport cu „opera"): „Textul este plural. Ceea ce nu înseamnă doar că în el există mai multe sensuri, ci mai curând că el realizează o pluralitate semnificativă, o pluralitate ireductibilă".
Postmodernismul pe teren socialist este o artă antitotalitară în sens dublu: o replică ludică la o artă de beton și o replică liberă, polimorfă, la o gândire totalitară, unidirecționată. Fie că s-a manifestat pe terenul *samizdatului* în epoca interdicţiilor; fie că a evoluat semiclandestin și cvasialegoric în etapa imediat următoare, cea a unor libertăţi parţiale, a unor dezgheţuri și a semitransparenţei; fie că, în fine, în epoca libertăţii totale, postmodernismul din fostele ţări socialiste a fost (și) o reacţie la un sistem închis, închistat, dogmatic, anchilozat...

Fenomenul acesta (sau aspectul acesta) lipsește în evoluţia postmodernismului occidental. Într-un anume sens, fenomenul e dublat de caracterul *eretic* (liber, ludic, iresponsabil ideologic) al literaturii postmoderniste din ţările estice, care se opuneau inclusiv unui totalitarism estetic: o literatură solemnă, dogmatică, utilă, într-un fel, încheiată la toţi nasturii...

La nivelul expresiei, ţinta parodiei postmodernismului a fost, în primul rând, limbajul de lemn, clișeele, formulele solemne, adesea obligatorii sau cvasiobligatorii în discursurile oficiale (și nu numai). Voi exemplifica cu fenomene literare din două ţări diferite, care aproape că nu au comunicat în plan literar (iar dacă ne referim la postmodernism, atunci legătura a lipsit totalmente): Rusia și România. În același timp, vom vedea aceste aspecte în literatura (de expresie) română din Republica Moldova, care a cunoscut și a avut oarecare legături cu ambele literaturi menţionate mai sus.

***

Iată un exemplu de atitudine faţă de clișeu, faţă de o tendinţă totalitară de a numi toate obiectele culturale, sociale sau de orice alt soi cu numele ideologilor comunismului, în poezia lui Ioan Flora, *Lupta voluntară a pompierilor cu incendiul*: „La Fabrica de confecţii Stalin,/ din strada Stalin, din orașul Stalin,/ izbucnise în luna Stalin a anului Stalin/ Marele Incendiu Stalin./ Pompierii de la Asociaţia pompierilor voluntari Stalin/ sosiseră cât ai bate din palme/ cu roșiile lor vehicule Stalin,/ cu nemărginitele, cu feericele, cu voluntarele lor/ furtunuri și căști Stalin/ și reușiseră să stingă în timp record/ Marele Incendiu Stalin./ Elevii de la școala generală Stalin,/ din cartierul, din Piaţa Stalin,/ înmânaseră mai apoi, îngenunchind până la pământ,/ vajnicilor pompieri mari buchete de trandafiri/ și garoafe./ Era o atmosferă de reală însufleţire Stalin/ și-n ochii trecătorilor apăruseră scânteind/ ușoare șuviţe de lacrimi".

Poezia este scrisă în 1985 și, privită în acest context temporal, este exemplară pentru afirmaţiile noastre de mai sus. Este un exemplu perfect de reciclare ironică, în cheie postmodernistă, a unor citate culturale duse până la grotesc și reprezintă un text antologic pentru a dezavua o ideologie totalitară, cu limbajul ei de lemn și gândirea unidirecţionată.

Dar gândirea antitotalitară se referă nu numai la comunism, ci, în același sens, la un totalitarism de sorginte naţionalistă, excesiv patriotică. Un exemplu *soft* îl constituie *Trebuiau să poarte un nume* al lui Marin Sorescu. Poemul numit este – în cheia postmodernismului ludic, tolerant, a postmodernismului soft – un omagiu într-o formulă originală adus „poetului naţional", dar și o subtilă ironie în raport cu obișnuinţa de a da numele unul geniu naţional, politic sau artistic, tuturor instituţiilor posibile: „ [...] Și pentru că toate acestea / Trebuiau să poarte un nume, / *Un singur nume* (subl. mea – *mvc*),/ Li s-a spus Eminescu".

Atitudinea antitotalitară a postmodernismului estic este una absolută, nu una direcţionată politic. Pe de altă parte, această atitudine este întotdeauna, sau aproape întotdeauna ludică, ironică, uneori biciuitoare, niciodată însă solemnă ori univoc rigidă. Dincolo de intenţia „explicită" a poetului, există, vorba lui Umberto Eco, intenţionalitatea textului, autonomia lui. Or, această autonomie

semnalează, pe de o parte, un fel simplist-didactic-patriotic de a vedea istoria și o tot atât de simplistă înțelegere a operei unui poet (textul lui Sorescu e un fel de „scurt curs al istoriei naţionale" (în manieră oficială, bineînțeles) și un tot atât de „scurt curs de eminoscologie", în termenii unor clișee). Iar pe de altă parte, poezia anticipează o situaţie similară, fie și din perspectivă naţională, culturală („pozitivă") cu cea din poezia citată a lui Ioan Flora.
Detabuizarea limbajului unei poezii oficializate, declișeizarea discursului și desacralizarea acestuia o putem reține și în unele texte ale Angelei Marinescu: „mă mișc,/ fac gesturi cu mâinile,/ îmi rotesc în orbite ochii, / mănânc dulceaţă,/ îmi pipăi sânii (unul a dispărut)/ abdomenul și sexul/ scriu prostii / mai am câteva minute/ până să pot întinde mâna / să ating/ comunismul/ marxismul/ și plusvaloarea" (*Drept înainte*).
În *Levantul*, Mircea Cărtărescu ia în căruța ironiei atât citatele suprasolicitate din literatura clasică, clișeele unei gândiri fade, cât și limbajul de lemn al stilului oficial. Figură caricaturală, Vodă divulgă, în discursurile sale, atitudinea foarte limpede a autorului față de ultimul tiran al României: „Amoriu? Dulce rază spre mine s-a pornit/ căci neamul mă numește mereu «cel mai iubit».../ Eu ţara aș putea-o, oricând, ca un despot/ să-nhăm la teleguţa-mi,/ să-i pun zăbală-n bot,/ Dar voi democraţie, dreptate pentru toţi..." etc.
Iar într-un alt loc îl invocă pe un slujitor fidel: „El pe ascuns veghea ca ţara să nu sufle, să nu miște,/ Sindicate liberale să nu iasă pă miriște/ Ca ciupercile și nime să nu aive niciun gând/ Ce nu l-ar slăvi pe vodă și al său perfect *orând*...".
Sigur că limbajul și tot demersul rămâne ludic, rămâne în perimetrul literaturii. Dar, în contextul unui totalitarism și al unui discurs public supravegheat din strâns, mesajul poetic este unul antitotalitar prin excelenţă. Nu putem afirma univoc că texte de acest fel au pregătit schimbarea politică și socială din România (deși este limpede că a contat orice contribuţie intelectuală). Dar cu siguranţă că asemenea texte au pregătit cititorul (= cetăţeanul) pentru a trăi într-o ţară liberă, într-o societate deschisă. Or, o revoluţie fără oameni liberi care să beneficieze de roadele ei este inutilă.
Naraţiunea propriu-zisă este, în *Levantul*, (și) o parabolă „antitotalitară" (Ion Bogdan Lefter). Personajele sunt implicate la modul cel mai direct într-o rebeliune menită să răstoarne un regim autoritar, aluzia directă fiind la dictatura ceaușistă. Dar ţinta este și suprasolicitarea unui gen de literatură excesiv de patriotică și solemnă. În aceeași atitudine a rejucării unei situaţii literare *solemnizate*, rescrie Cărtărescu poemul *Luceafărul* (un text eminescian devenit sacru pentru literatura naţională) în poezia *Poema chiuvetei*.
Lui Florin Iaru îi aparţine cel mai scurt poem dintre cele exponenţiale și explicite în aspect postmodernist: *Hai ku mine pe muntele Fuji*: „Capul meu cade/ pe/ maşina de scris/ ...../ fruntea de rânduri mi-e plină". Fruntea plină de rânduri în locul frunţii pline de gânduri, ca la romanticul Eminescu, e deja o permisiune prea îndrăzneaţă (= eretică) în raport cu marii clasici.
Sau, iată un text emblematic, după mine, apropiindu-se, ca tehnică, de construcţiile poetice minimaliste, fiind în același timp model de poezie a cotidi-

anului, implicit antitotalitară, un exemplu perfect de poezie optzecistă (*60 de ouă*, de Alexandru Mușina): „Era încă foarte devreme zece și/ douăzeci/ când Tea a năvălit peste mine și/ «Scoală și hai și tu/ ți-am ținut rând,/ se dau ouă! »// Am ajuns la timp/ nimeni n-a protestat/ Se vedea de la distanţă că suntem/ soţ și soţie erau/ oricum ocupaţi să strige/ O haită / de copii se băgase în faţă// fiecare se declara/ frate, soră, copilul cuiva o/ generaţie aptă.// Am luat 60 de ouă se înţelege/ că eram doi au costat/ fix o sută și opt/ cu tot cu cofraj".

Liber în toate sensurile cuvântului, Ioan Groșan, antidogmaticul și antitotalitarul structural, se pare că își bate joc, simplu, fără răutate, persiflând pe seama literaturii în general și a realităţii, în general și în particular: „La începutul secolului al XVII-lea, pe uliţele și-n pieţele Stambulului, în șandramalele albicioase și cocoţate vraiște unele peste altele ale păgânilor, pe ţărmurile Bosforului înţesate de barcagii, de bragagii, de iaurgii, de lactagii, de halvagii, de geamgii, de cheflii, de scandalagii și reclamagii hazlii, sultanul părea sa aibă răbdare cu oamenii".

În opinia lui Bogdan Creţu, „Cartea nu se dorește decât *un joc* cu literatura, cu locurile ei comune, cu formele sale desuete, denunţate cu o blândă ironie". Groșan deconstruiește, în *O sută de ani*…, toate poncifele romanului istoric tradiţional: „Pe la 1600 și ceva, dacă cineva și-ar fi sumeţit privirea peste dealurile mângâiate de dincolo de Vaslui, ar fi putut zări de la o aruncătură de ochi două siluete mergând aplecate sub suflarea neostoită a crivăţului de Crim. Prima siluetă era înaltă, ciupită de vărsat, cu nasul coroiat și urechile clăpăuge ascunse sub pletele proaspăt retezate. A doua siluetă părea mai scundă, dar de la o iscodire mai atentă se vădea a fi un tânăr extraordinar de înalt, cu picioarele rășchirate, pistruiat, cu părul cânepiu și cu un ochi hoţoman care-ar fi făcut să tremure orice femeiușcă mai slabă în vertute".

În cheia *dezagregării* lui Ihab Hassan, Groșan dezasamblează naraţiunea până la piesele autonome ale limbajului, util și funcţional doar sieși. Vorbim aici de un antitotalitarism la nivelul textului, al demersului, nu numai la unul al subtextului și contextului social. Ereziile postmoderniste întotdeauna aduc a mici blasfemii la adresa celor sfinte/ consacrate. Iată o ironie aspră și dulce la adresa Sfintei Scripturi și a miturilor fundamentale:

„– Ia spune-mi, mătăluţă, dacă zici că eşti moldovean, ceva din *Testament*.

– Partea-ntâi sau partea a doua?

– Partea-ntâi!, – hotărî huiduma.

– *Oiţă bârsană, de eşti năzdrăvană*… începu Mefodiu pe nerăsuflate".

Cult, cititorul lui Groșan (iar cititorul lui nu poate fi decât cult) va distinge jocul dintre *Vechiul Testament* despre care se vorbește aici, dar care n-are nicio treabă, și testamentul ciobanului din *Mioriţa*… Bine, în unele cazuri autorul atentează ironic și deconstructivist la sfânta sfintelor, luând în cătarea ironiei chiar textul literar. Astfel, într-un episod intitulat provocator „Un episod mai slab", naratorul explică, ludic și ironic, „cum de, cu aceleași personaje, iar uneori cu aceleași vorbe, un episod iese lin, curgător, că-ţi vine să-l mai citești o dată, iar altul iese câș…" Urmează o scurtă „lecţie teoretică" despre personaj,

naraţiune, descriere: „Toată boala vine de la personaj. Merge personajul, merge şi naraţiunea. Nu merge personajul, treci pe descriere şi e jale…” Teoriile literare cu limbajul lor tehnicist sunt într-un impas: nimic în literatură nu mai poate fi aşa cum era, după deconstrucţiile postmoderniste ale metaliteraturii.
Modelul Groşan demonstrează că fenomenul e funcţional şi productiv şi azi. Pentru cine a citit *Metamorfoza* lui Kafka, parafraza din recentul roman al lui Ioan Groşan *Un om din est* îi va trezi nu numai surâsul firesc, ci şi o asociere cu o realitate foarte cunoscută în totalitarism: trezirea bruscă a unei dorinţe neaşteptate de a intra în elita societăţii, de a fi printre cei care determină, dictează şi monitorizează viaţa.
Iată fragmentul de început al unui capitol din romanul lui Groşan: „Într-o bună dimineaţă, în binecuvântata zi de 5 octombrie 1989, Grigore Samsaru, profesor de biologie la Şcoala generală nr. 1 din orăşelul A… se trezi brusc cu o dorinţă irepresibilă să intre în partid. Simţi atât de puternică dorinţa, încât, prins parcă de o erecţie apocaliptică, zvâcni în capul oaselor, aruncând plapuma la o parte şi dezvelind-o pe blânda lui soţie, care se răsuci cu spatele la el şi mormăi, cum făcea de obicei, *nu mai sforăi, Grigore*…”

***

Asta se întâmplă şi cu romanele postmoderniste ale lui Aureliu Busuioc: *Lătrând la lună, Spune-mi Gioni, Hronicul Găinarilor*. Într-un caz, obiectul ironiei e societatea, în alt caz, temutele organe ale securităţii sovietice, iar în al treilea, istoria noastră naţională, mai bine zis, atitudinea solemnă şi monumentală în tratarea trecutului. Istoria este luată în colimatorul ironic şi în culegerea de „tablouri istorice” recitite în manieră postmodernistă, intitulată parafrastic *O sumă de cuvinte.*
Parafrazele lui Busuioc din aceste re-povestiri pastişează şi deconstruiesc pe de o parte limbajul cronicăresc, reciclându-l ironic, iar pe de altă parte re-povestesc istoria imperiului comunist în manieră ludică. Aproape ca în teoria marxistă despre comedia literaturii care omoară idolii apuşi încă o dată, râzând: „Cap. 9. Stă scris în hrisoave că multă lume nu credea în strigoi şi alte năluci. Dar au venit un învăţat Marx carele, cu ortacul său Engels, au scris negru pe alb că prin Evropa bântuie o stahie. Oamenii evropeni au crezut şi au alungat-o în Rusia. Mai cu toporul, mai cu binişorul au primit-o ruşii la ei. Şi aşa prăpăd au făcut stahia, că şi azi, după alungarea ei, mai stau la putere din cei ce au primit-o şi vor s-o tragă înapoi...”
Ar fi ceva de spus şi în privinţa unor conflicte estetice iminente unei faze de tranziţie. Cel puţin, pentru literatura din RM apariţia acestui fenomen era inevitabilă. Or, deschiderea spre universalitate, chiar spre un soi de cosmopolitism literar specific, era susţinută de căderea cortinei de fier şi ruperea de Imperiul sovietic. Dar asta mai însemna şi un proces de renaştere a conştiinţei naţionale şi – fie într-o mişcare proromânească, fie în una temperat-naţională, în perimetrul îngust al unei identităţi moldoveneşti, regăsirea identităţii e o mişcare de sorginte romantică. Or, romantismul, ca prim curent modern, coincidea cu epoca formării naţiunilor. Şi nu era greu să presupui că unii scri-

itori vor prefera discursul naţional şi naţionalist, iar alţii, pe cel sincronizant şi integrator culturii mondiale. Cei mai mulţi au aplicat ambele estetici, totul ţine de dozarea şi prevalarea uneia sau alteia.

Hronicul Găinarilor, după cum ne sugerează titlul, deconstruieşte istoria. Mai precis, de-eroizează istoria Basarabiei într-o poveste care cuprinde două secole. Trebuie să amintim că până la romanul lui Busuioc au existat două tipuri de istorii, ambele eroice şi cu martirii săi. Una, construită de istoricii sovietici, cu nenumărate „eliberări" ale Basarabiei de sub turci, nemţi şi chiar români, iar alta implicând raptul din 1812, deznaţionalizarea şi revenirea la patria-mumă (România) abia în 1918, ca să fie din nou răpită în 40 şi 44 etc.

Fiindcă felul patetic de a privi faptele istoriei are rădăcini antice, în scriitura apologeţilor imperiului roman, Busuioc îşi asumă o *impietate absolută*: el ironizează până şi scrierile lui Titus Liviu, Tacit, Virgiliu... Deconstruirea istoriei e dublată de deconstruirea limbajului solemn-totalitar al unei istorii linear-eroice: „Mulţi dintre onorabilii mei cititori pot considera modestul meu hronic o imitaţie, o pastişă la opera lui Plutarh sau alt istoric, să zicem... Tacit: *lux de amănunte neimportante, tendinţa de a compara biografiile personajelor*. Cu toată stima şi consideraţia ce-o port temerarului meu cititor sunt nevoit să resping hotărât asemenea acuzaţii. Argumentele? Poftim: oare nu luxul de amănunte (cele mai multe – inventate!) face incredibilă întreaga *Eneidă* a lui Virgiliu? Tot aşa cum prezenţa altor amănunte ce lipsesc ar face-o drept unică bază în scrierea istoriei Oraşului Etern..."

Persiflările şi ironiile se referă, cum spuneam, nu numai la personaje şi la cititor, dar şi la actul scrisului: „Atoateştiutorul meu cititor ajuns cu răbdare până la acest punct doi, stă în momentul de faţă la îndoială: să continue lectura? S-o lase baltă? Mare pleaşcă istoria unui sat, de fapt – cătun, ajuns în două sute de ani până la numărul cinci-şase cu gospodăriile! Spanac pe varză! Grozavă «Ab urbe condita»!..."

Citatul, parafraza şi inserţiile livreşti (pe post de contrapunct stilistic, inevitabile într-o istorie jalnic-tânguioasă a unui paria naţional) divulgă plăcerea de a plonja – cu oarecare bravură etalată – în apele „cu curenţi" ale *timpului literar*. *Hronicul...* e o parodie a letopiseţelor şi romanelor istorice naţionale şi a mitologiei „întemeietoare" universale. Dar romanul lui Busuioc combină demitologizarea şi remitologizarea istoriei (altfel spus, autorul foloseşte instrumentul numit „deconstrucţie" cu ambele prefixe: disociativ şi constructiv). Este, parcă ar vrea să ne spună autorul, chiar mitologia noastră – cea adevărată, cea pe care o merităm (şi care ne reprezintă) – expusă în limbajul timpului: savuros, detaşat, ironic, sentimental, ludic, oralizant-livresc (într-un cuvânt: postmodernist).

Nicolae Leahu reuşeşte şi el dubla performanţă de a deconstrui deopotrivă totalitarismul ideologic, cel estetic şi, mai ales, unul didactic. Tocmai liniaritatea şi clişeele de limbaj ale criticii, istoriei şi teoriei literare e luată în răspăr în *Erotokritikonul* său, un veritabil antimanual de literatură, un mecanism intenţionat dezasamblat, în răspăr cu teroarea gândirii de granit şi a limbajului de lemn.

Genul de postmodernism extremist relevat de *Erotokritikonul* lui Nicolae Leahu, dincolo de ludicul său fără opreliști (și datorită acestui ludic), oferă un model de antitotalitarism... total: politic, estetic, textual, etic... Iată două secvențe din fragmentul intitulat *Alexandru Lăpușneanul*:

„Ginerele Luceafărului Rareșoaiei (am intrat dintr-o dată în datele cronografiei – Al. Lăpușneanul fiind ginerele lui Petru Rareș – și în cele ale literaturii, Rareș fiind numit Luceafărul în piesa omonimă a lui Delavrancea) este un ilustru reprezentant al exilului dă pă terrul rumănesc, pătimind nespus de pe urma feudal întocmitei orânduiri crude și nedrepte, bazate pe flagranta inechitate și vesela arbitrarietate a succesiunilor monarhice..."

Sărim peste jocurile fonetice pentru a ne opri la „orânduirea crudă și nedreaptă", un citat explicit din *Împărat și proletar*, poemul lui Eminescu, prezentat – fals! – întotdeauna ca model de poezie proletar-socialistă. Urmează ironia la adresa teoriei literare socialiste și a istoriei comuniste care trata toată istoria lumii exclusiv de pe poziţia luptei de clasă și a unui etern potenţial comunist în masele asuprite...

Dar iată o deconstrucţie pură a limbajului de lemn al criticii socialiste, lunecând abil spre limbajul de lemn, la fel de clișeizat, al presei politice de cea mai ultimă oră: „Plimbat prin străinătăţi, Spancioc & (sic! – *mvc*) Stroici sunt precursorii latini ai decembrismului anarhic, anticipând ravagiile Eteriei. El declară la Tecuci că ţara, aflată pe calea sinuoasă a construcţiei demografice, iniţiată de virtuoșii rupţi din osul mușatin, refuză restabilirea instituţiei monarhice, compromisă pe termen lung în timpul mandatului nul și neavenit al lui Iacobiţă Eraclid, aventurierul venetic și spurcatul poliglot. Sfidaţi de viitorul tiran, Spancioc & Stroici monitorizează faptele acestuia până când, apreciindu-le râvna în informarea corectă, imparţială și obiectivă a structurilor euroatlantice de securitate, m/p de colaborare, voievodul nostru îi invită, diplomatic, la o recepţie faraonică, numită, în limbaj protocolar, și masă domnească".

Em. Galaicu-Păun este și totalitar-modern (cu un fel de pioșenie etalată faţă de carte (faţă de Carte!), cât și antitotalitar-postmodern: „După cât s-a murit pentru patrie, ţara aceasta ar fi trebuit să-nconjoare de trei ori planeta; după cum trăiesc urmașii celor în numele cărora s-a murit, impersonal și pe-un cap, n-ar mai avea loc pe faţa pământului" (*Ţesut viu. 10 x 10*).

Antitotalitarismul său vine cumva organic și implicit, chiar din suprasaturaţia de totalitarism, de modernism, intertextul (sau interfactul, ca să pun aici și alăturarea fenomenelor din epoci diferite) este chiar spuma care dă în foc, nemaiîncăpând în recipientul care fierbe la temperatura lecturilor abundente. „«Hai mai bine să-ţi povestesc cum mi-am pierdut eu nevinovăţia. Sânge pentru sânge, cum ar veni. Atâta doar să ai răbdare cu mine». Fata îl săgetează cu privirea, una din acele ochiri rapide ce-și ating ţinta oricât te-ai feri. Ar trebui să arate ca un mamut din peștera de la Altamira, de câte ori a fost lovit astfel în plină figură, dacă, în filogeneza ei, carnea nu transformă săgeţile în tot atâţia pori, cu câte un fir de păr în vârf, prin care respiră întreaga-i fiinţă. «Și știi cu cine?» Pauză teatrală, cât să-i citească pe buze: «Că doar nu v-am ţinut

lumânarea...», întrebare ce-l face să izbucnească în râs, complice, în amintirea Nopţii Lumânărilor Parfumate, prima lor – de neuitat. Doar că acum e rândul lui să scoată un chiot de războinic: «Cu Lenin!». (*Ţesut viu. 10 x 10*). Dar – paranteză necesară – în cazul lui Em. G.-P. avem de a face cu un pas înainte şi crearea unei literaturi hypertextuale, cu linkuri şi deschidere directă la Marele Text al Lumii. Un concept totalitar, de gradul ultim…

***

În cartea (*Russkaia postmodernistskaia literatura*, Moskva, izd. „Flinta"/ izd. „Nauka", 2002, 608 p.) care cuprinde mai bine decât altele fenomenul, I.S. Skoropanova cataloghează postmodernismul rus drept unul întârziat („ceea ce se explică prin reprimarea activă a tuturor formulelor artistice în societatea sovietică"). Postmodernismul rus, iniţial o replică la realităţile literare sovietice, deconstruind, în primul rând, limbajul „realismului socialist, privit ca limbaj al culturii de masă", în lipsa unui suport filosofic şi în cvasiabsenţa unei poetici precise, îşi are ca bază mişcarea disidentă.

Irina Skoropanova preciza că postmodernismul rusesc (sovietic) se constituia în condiţiile socioculturale ale totalitarismului care se dezintegra din interior, în lipsa unei circulări normale a ideilor, iar reprezentanţii acestui curent reconstituiau foarte aproximativ un context necesar, adăugând multe invenţii proprii. Tocmai din acest motiv, lăsaţi de capul lor, aceşti autori, „orientându-se în confruntarea cu arta totalitară spre postmodernism, n-au devenit epigoni ai confraţilor lor de peste hotare, au creat propria ramificare de la tulpina comună. Având comune principiile estetice, iar parţial şi poeticile, textele reprezentanţilor modificaţiei estice a postmodernismului sunt mai politizate, includ, ca pe unul dintre limbajele deconstruite, limbajul realismului socialist, privit ca limbaj al culturii de masă".

Dar asta însemna şi o detaşare de orice fel de totalitarism, nu numai de cel ideologic. „Dar şi în mediul culturii neoficiale/ neformale postmoderniştii ocupau un loc distinct, renegând cărţile autorilor care vedeau în literatură nu un scop, ci un mijloc, care subordonau estetica politicului, care nu îşi propuneau să înnoiască în sens estetic arta cuvântului. De aceea pentru ei, să zicem, o capodoperă a epocii staliniste *Aşa s-a călit oţelul* a lui Nikolai Ostrovski şi eposul antistalinist *Viaţă şi destin* de Vasili Grossman erau consideraţi fraţi gemeni".

Pentru postmoderniştii ruşi „criza autorităţilor" viza, în primul rând, sfera culturii oficiale. Unul din obiectivele principale ale deconstrucţiei devenise realismul socialist, privit ca „fenomen al culturii de masă, formă specifică de propagandă a statului totalitar, care manipula conştiinţa milioanelor. În ceea ce ţine de „decanonizarea" literaturii clasice ruse de către postmoderniști, ţinta acestora era vulgarizarea şi dogmatizarea la care era supusă literatura secolului XIX în filologia sovietică, precum şi stereotipurile de percepţie de către conştiinţa de masă. Postmoderniştii respingeau însuşi principiul interpretării ideologice, care triumfa în societatea sovietică, refuzau să urmeze cerinţele partinităţii literaturii…"

Abram Terţ (Andrei Sineavski) scrie romanul său *Прогулки с Пушкиным*

(*Plimbările cu Puşkin*) în închisoare, dar scopul scrierii nu este unul politic, ci profund apolitic (mai precis: antipolitic): refuzul total al ideologicului: „*Прогулки с Пушкиным* este continuarea ultimului meu cuvânt de la judecată, iar sensul acelui ultim cuvânt consta în faptul că arta nu-l serveşte pe nimeni, că arta e independentă, că arta e liberă".

Terţ-Sineavski este „împotriva oricărui sistem canonizat ca atare", el are o percepţie pluralistă a lumii, conform căreia niciunul dintre sistemele existente acum sau în trecut nu stăpâneşte adevărul în ultimă instanţă şi din acest motiv nu poate pretinde la un monopol asupra vieţii spirituale, cu atât mai puţin poate să-l impună cu forţa. Din acest motiv, spre deosebire, de exemplu, de scriitorii-disidenţi, care opuneau doctrinei oficiale (ca una infectă) unele sau altele din doctrinele neoficiale (considerate unele corecte), Abram Terţ se manifestă în *Plimbările cu Puşkin* ca adversar al ideologiei unui sistem conturat şi legitimat al gândirii uniforme, în general".

În pasajul în care se vorbeşte despre decizia tânărului Puşkin de a se consacra fără rezerve literaturii, Sineavski-Terţ intertextualizează o caracterizare dată de instanţa de judecată lui Iosif Brodski, poetul condamnat pentru... trândăvie: „Şi acest, pe drept cuvânt, trântor şi renegat, care toată viaţa s-a eschivat de la slujirea unui scop…"

Ori, în acelaşi context, apelează la limbajul presei oficiale: „Era o sfidare a societăţii: refuzul unui serviciu, al unei activităţi de dragul poeziei. Era o evadare, o trădare". Iese, în consecinţă, o caricatură a criticii literare oficiale, o imagine distorsionată, dar construită exclusiv cu limbajul acesteia.

„Poema" lui Venedikt Erofeev *Moscova – Petuşki* deconstruieşte codurile culturale „totalitare", din lista lui Ihab Hasan, sau, în lexicul lui Lyotard, „metanaraţiunile": mitologia antică, Biblia, lucrările „părinţilor bisericii", folclorul rus, unele opere literare, publicistica revoluţionarilor democraţi, citate din clasicii marxismului, presa sovietică, cultura oficială, surse filosofice, istorice, artistice. „Citatele clasice (Dante, Schiller, Puşkin, Dostoevski, Maiakovski) sunt supuse recodificării pe contul parodierii. Ea are caracterul unui joc cu semne culturale, discursuri, voci străine, transformând monologul poetului într-un soi de reprezentaţie teatrală pentru sine" (I. Skoropanova).

Criticul rus Andrei Zorin menţiona că: „Rezistenţa opusă totalitarismului se manifestă inclusiv prin limbaj. Ven. Erofeev nu numai că îmbină rafinamentul cultural cu o brutalitate sfidătoare. El trasează o cale între două surse ale rezistenţei printre straturile moarte ale unui lexic profanat şi minţit, detonând aceste straturi cu loviturile ironiei, el renaşte tradiţia cuvântului de poveste şi o aplică inovator".

Stările unei beţii extremale ale personajului din *Moscova-Petuşki* (Venicika) parodiază şi chiar profanează Patimile lui Hristos. Dar aceste stări, cu tot tacâmul lor eretic, nu seamănă deloc cu blasfemiile ateiştilor, ci mai curând cu transgresările moderniştilor ruşi, în primul rând, al simboliştilor Veaceslav Ivanov şi Andrei Belîi.

Al doilea strat de metatext totalitar supus deconstrucţiei parodice în poema lui Ven. Erofeev este marxismul. Autorul parodiază lucrările lui Marx şi Lenin, documentele de stat şi de partid. Se citează şi se parafrazează lucrările lui Lenin *Imperialismul ca stadiu suprem al capitalismului*, *Eşecul Internaţionalei a II-a*, *Caietele filozofice*, *În memoria lui Herţen, Tezele din Aprilie*, *Marxismul şi răscoala*, cuvântarea la Congresul al III-lea al comsomolului. Se citează parodic tot ce constituie limbajul sistemului totalitar: clişeele limbajului de lemn, formule lingvistice de-a gata, care au proliferat în viaţă.

Un scurt fragment din romanul lui Erofeev ilustrează perfect fenomenul deconstruirii unei gândiri totalitare în ambele sensuri: estetic-teoretic şi ideologic:

„Le-am dat să citească *Grădina cu privighetori*, poemul lui Blok. În centrul poemului, dacă e să dai la o parte toţi umerii aceştia mirositori, negurile lipsite de strălucire, turnurile roz în casule de fum, acolo, în centrul poemului, e un personaj liric, concediat pentru că este beţiv, curvar şi chiulangiu. Le-am spus: «E o carte foarte oportună, o veţi citi cu mare folos pentru voi»".

În primul sens, autorul parodiază deopotrivă limbajul solemn-patetic al poemului lui Bloc şi limbajul de lemn, simplificator, al criticii şi istoriei literare de curte, iar în al doilea persiflează pe seama unor poncife ale ideologiei realist-socialiste de sorginte leninistă. Or, ultimul citat e din Lenin şi e despre cartea lui Gorki *Mama*, un antipod absolut al literaturii rafinate a simbolismului rus în expresia lui Blok. Fragmentul e ilustrativ şi într-un alt sens: uşor ezoteric, textul este unul al subtilităţilor, aluziile şi parafrazele solicitând un lector competent şi cu auz fin.

Naratorul-alcoolic se exprimă foarte specific, apelând la citate, d.e., din *Caietele filosofice* ale lui Lenin: „De la contemplarea vie la gândirea abstractă, iar de la ea la practică – aceasta e calea cunoaşterii adevărului". Cuvintele lui Lenin sunt alăturate unui fenomen din cotidianul foarte prozaic: „Iar apoi el trecea de la contemplare la abstracţiuni, altfel spus, se dregea, după beţie, foarte meditativ". Şi mai departe, gândind o revoluţie după planul leninist, cu decretele despre pace, pământ şi drepturi...: „trebuie să scriem la început un decret, măcar unul, oricât de prăpădit... Avem toc, cerneală? Şezi, scrie. Apoi, bem şi scriem *Declaraţia drepturilor*. Şi abia după asta începem teroarea. Iar apoi vom bea şi... vom învăţa, învăţa, învăţa..." Iar elogiind un coctail cu alcool, artistul scrie, invocând un faimos cântec din timpul comunismului: „Asta nu mai este pur şi simplu o aromă, ci un imn. *Imnul Tineretului Democrat*. Anume aşa, pentru că în cel care va bea acest cocteil, se vor trezi dorinţe vulgare şi forţe tenebroase. Am observat asta de atâtea ori!"

Un deconstrucţionist exemplar al mesajului totalitar este Viktor Pelevin. În cartea *Omon Ra*, dezvăluie rolul ideologiei în manipularea conştiinţei umane. Autorul reconstruieşte ludic şi parafrastic-parodic texte ale culturii oficiale: lucrările lui Lenin, *Bătrâna Izerghil* a lui Gorki, *Aşa s-a călit oţelul* al lui N. Ostrovski, *Povestea unui om adevărat* a lui Boris Polevoi, texte din presa sovietică. Skoropanova scria că Pelevin „utilizează literalmente tot încărcătorul

cu metafore care constituie miezul metanaraţiunii comuniste: «şcoala bărbăţiei», «viaţa-faptă eroică», «om adevărat» ş.a., supunându-le unei recodificări litotic-parodice, situându-le într-un context kafkian (promisiunea comisarului şcolii de aviaţie *Maresiev* de a educa «oameni adevăraţi» e realizată prin amputarea picioarelor tinerilor din generaţia nouă, care sunt învăţaţi mai apoi să se mişte cu ajutorul protezelor)".

Alte două personaje sunt educatorii orbi Urceaghin şi Burceaghin, nişte clone travestite ale lui Korceaghin din romanul lui Nikolai Ostrovski. Aceşti orbi paralizaţi reprezintă încă o metaforă literală, ca şi cursanţii cu picioarele amputate, iar împreună – o imagine grotescă a unui dogmatism etanş. Sistemul sovietic ne apare ca o fabrică ideologică de producere a miturilor sociale şi a oamenilor cu o conştiinţă mutilată.

În romanul *Ceapaev şi Pustota* (joc de cuvinte: numele pe care îl poartă ordonanţa lui Ceapaev, „Pustota" = „gol, vacuum, pustietate"), cunoscut în România cu titlul *Tunul de lut*, Viktor Pelevin e preocupat de influenţa ideologiei asupra inconştientului.

Personajele principale sunt simulacre, citate deconstruite, din romanul lui Dmitri Furmanov *Ceapaev*, din versiunea lui cinematografică, din numeroasele anecdote populare... Ţinând cont de faptul că toate evenimentele descrise în textul lui Pelevin se produc în mintea lui Piotr Pustota-simulcaru, iar acesta e prezentat ca un personaj care suferă de schizofrenie (mai precis: de dedublarea şi sciziunea continuă a personalităţii), atunci intenţia autorului poate fi decodificată ca o încercare de a identifica specificul transformării arhetipului naţional...

Romanul parafrazează şi citează într-o formă recodificată-reciclată pasaje din Borges, Dostoievski, Puşkin, Shakespeare, V. Soloviov, Cernîşevski, Balmont, Nabokov, Viktor Erofeev, Blok, Bulgakov, Furmanov, Şolohov, Tolstoi, Schopenhauer, Kant, Freud, Young, Maiakovski, Nietzsche, Tiutcev, Soljeniţîn, Grebenşcikov, Biblie, cântecele revoluţionare, creaţiile culturii de masă contemporane, texte budiste şi daoiste...

Metanaraţiunea comunistă care şi-a găsit reflectarea în romanul lui Furmanov (textul de bază, ca *hypotext*) e privit ca un generator al impulsurilor destructiv-tanatice ale inconştientului colectiv. Ideologia comunistă e desacralizată, iar miturile sociale create în baza ei sunt demitizate.

Dar, în măsura în care postmodernismul este un curent antitotalitar, el nu este doar unul anticomunist, ci împotriva tuturor totalitarismelor. Odată cu proliferarea noilor metode de manipulare a maselor, acestea devin obiective ale scriiturii postmoderniste. Aşa apare romanul *Generation „P"*. Într-un plan absolvit de interpretări moraliste sau moralizante, romanul lui Pelevin vorbeşte despre un fel de transformare a conştiinţei, a mentalităţii, a oamenilor, a realităţii în semne pure, în semnificaţii fără semnificanţi.

Casa Puşkin de Bitov, Vladimir Voinovici cu *Viaţa şi neobişnuitele aventuri ale soldatului Ivan Cionkin*, Brodski (*Douăzeci de sonete către Maria Stuart*), automatizările lui Vsevolod Nekrasov, automatismele lingvistice ale lui Lev

Rubinștein, tiparele realismului socialist reflectate în oglinda concavă a postmodernismului (Dmitri Prigov ș.a.) vor contura și referinţele culturale frecvente și tipice supuse ironizării în discursul postmodern rus: clasicii, realismul socialist „radical" (Ostrovski, Furmanov, Gorki), citatele despre literatură ale lui Lenin, hotărârile CC-ului comunist despre literatură și artă și alte bazaconii pentru care literatura rusă avea nevoie de sanitarii enumeraţi mai sus, la care se vor adăuga pe parcurs Evghenii Popov, Victor Erofeev, Timur Kibirov, Victor Korkia ș.a.

Vladimir Sorokin, liderul *postmodernismului schizoidal* în literatura rusă, explică: „Eu sunt cinic în raport cu miturile inventate de oameni, în special cu cele din cultură". Ludmila Petruşevskaia cochetează intermitent cu postmodernismul: *Trei fete în albastru* (o replică p.m. la *Trei surori* de Cehov), apoi *Zona masculină*, o fantasmagorie de o cruzime extremă a limbajului, dar și a acţiunii, a construcţiei de ansamblu, a personajelor tratate nemilos… un text în descendenţa lui *Marat/ Sad* de Peter Weis. Un text care parodiază până și tehnica postmodernistă de parodiere, o scriere schisoidală, o deconstrucţie dură a lui Shakespeare, Puşkin, Dürenmatt, dar și a altor personaje celebre din istoria omenirii: Beethoven, Einstein, Lenin, Hitler (în rolul Julietei și a lui Romeo)…

Igor Iarkevici detabuizează temele delicate și desacralizează subiectele solemne. Modul încrâncenat, univoc și dramatic de a raporta ficţiunea literară la realităţile cunoscute provoacă tensiuni nebănuite. Crescut într-o societate politizată hipetrofic, eroul lui Iarkevici nu poate vedea realităţile decât prin această prismă a raportării lecturilor la cadrul social-politic: „L-am citit pe *Hamlet*. Doamne, ce tristă e Rusia noastră! Într-adevăr, un întreg regat întunecat, în care toate merg pe dos, iar în mijlocul acestora se zbuciumă tânărul erou, pe care toţi vor să-l nimicească. Am citit *Furtuna* lui Ostrovski. Doamne, doamne, cât de tristă e Rusia noastră! Cât de exact a vizualizat autorul ziua noastră de azi, o împărăţie întunecată, în interiorul căreia se zbuciumă tânăra eroină (libertatea personificată), iar toţi vor s-o nimicească. Am citit *Regele Lear*. Doamne, ce tristă e Rusia noastră! Totu-i rău, totu-i mizerabil, și se zbuciumă eroul în etate, care nu trebuie nimănui, dar periculos pentru toţi, și toţi vor să-l nimicească…" etc.

***

Este greu de spus ce va rămâne din trecerea prin viaţa literaturii a postmodernismului și, în mod special, a celui de expresie estică sau est-europeană. Poate că ceea ce se va reţine va fi chiar această substanţă antitotalitară, în planul contextului social, în planul politicului și al ideologicului, în planul estetic și în cel al expresiei, al textului.

Un lucru este clar: după postmodernism, nu mai poţi citi liniștit clișeele unui limbaj de lemn, automatismele, fals-pateticele ode... cel puţin nu fără să fii tentat să le parodiezi. Desolemnizarea limbajului este unul dintre semnele postmodernismului care va marca istoria literaturii de acum încolo. Ca și perceperea literaturii ca act autonom, revenirea la autonomia esteticului promovată

încă de Lessing dar și până la el.
Chiar dacă nu ar fi adus nimic altceva în literatură, postmodernismul ar fi trebuit să rămână în istoria acesteia pentru nemaipomenitul său aer de libertate, necesar mai ales în contextul unei literaturi din estul Europei. Numai romantismul, la timpul său, a mai avut același efect detonator.

TENDINȚELE ROMANULUI SUD-EST EUROPEAN

Maria ŞLEAHTIȚCHI

Tot mai des se face observată astăzi folosirea cuvântului *post-tranziție*. Este un termen firesc pentru țările sud-estului european care au reușit integrarea în UE. Cât privește realitatea socială, politică și economică din țările rămase pentru cine știe cât în spațiul Parteneriatului Estic, termenul pare nefuncțional, întrucât aici tranziția se extinde pe un termen nedefinit. De aceea mi se pare motivat să încadrăm literatura din spațiul sud-estului european în relații de consubstanțialitate literară, de omogenitate tematică și reflexe critice asemănătoare. În acest spațiu, devenit comun prin istoria sistemului administrativ-politic-ideologic totalitar, tematica este în principiu cam aceeași, scriitura se încarcă de aceleași stereotipii, se practică cam aceleași viziuni și perspective narative, eroii poartă conotația aceleași lumi, în care distopiile au luat locul utopiilor. Cu alte cuvinte, o mulțime de aceleași semne definitorii conturează cronotopul comun al ficționalului și non-ficțiunii spațiului sud-est european.

Câteva generații de scriitori caută esența lumii, aici și acum, exprimându-și revelațiile, dezamăgirile, îndoielile în diverse formule de limbaj. Scriitorii *generației ’60* sunt patriarhii literaturii, mohicanii ei. *Promoția ’70* a generației este în plină activitate. Scriitorii *generației ’80* sunt activi și încă în stare să surprindă prin noutate. Aflată în plină forță (deși mai tinerii scriitori o percep ca fiind aproape clasicizată) generația optzecistă poartă în portofolii proiecte pentru decenii înainte. *Promoția ’90* a *generației ’80* confirmă. Sunt scriitori maturi, care au oscilat un timp între textualismul, intertextualismul,

livrescul – postmodernismul într-un cuvânt – predecesorilor lor, dar, trecând prin fracturismul manifest, au reușit să iasă din această paradigmă. Nu au avut suficient răgaz să impună o nouă estetică, fiind călcați din urmă de *generația milenaristă* cu discursul ei mai descărcat, cu revenirea la naraţiunea cu subiect, la probleme sociale – elemente nodale pentru genul de literatură practicat. Prin urmare, este cât se poate de îndreptățită ideea de a trata astăzi despre literatura tranziției și despre tranziția literaturii.

Fără a-mi motiva cu semnificații feministe alegerea de a vorbi despre câteva tendințe ale romanului contemporan, am rămas în spațiul unor cărți semnate de trei autoare, care abordează, preponderent, destinul femeii, al familiei și al copilului în condițiile tranziției. Precizez că politicile feministe și preocupările *gender* intră în sfera mea de interese în măsura în care în literatura din sud-estul Europei și-au anunțat prezența câteva nume importante de scriitoare de romane. Selecția a avut la bază câteva criterii, între care cel axiologic, cel geografic, urmărind o minimă perspectivă reprezentativă, deși a spune că acest corpus de texte constituie un eșantion, în sensul sociologiei literaturii, ar fi exagerat. Urmând ideea unei continuități firești în exegeza postmodernismului ucrainean, începută prin analiza romanului-parabolă *Moscoviada* de Iuri Andruhovîci (în cartea *Romanul generației '80*), mi-a reținut atenția romanul Oksanei Zabușko *Studii în teren despre sexul ucrainean*, autoarea lui fiind de asemenea considerată drept unul din scriitorii de seamă ai literaturii ucrainene contemporane. Am tras de pe raftul cu cărți ale scriitoarei Doina Ruști romanul *Lizoanca la 11 ani*, după care am urmărit romanele *Un an în paradis* și *Kinderland* ale basarabencei Liliana Corobca.

Primul lucru care devine un factor comun pentru acest corpus de texte este că sunt scrise de femei. De altfel, numărul autoarelor este în creștere, ceea ce ne îndreptățește să afirmăm că democratizarea înseamnă în continuare și emancipare. Ele promovează deliberat o perspectivă complexă asupra *experienței ginice* în lumea contemporană, o viziune implicit (deloc demonstrativă sau arogantă) feminină asupra realităților sociale, economice, politice, istorice și asupra relațiilor dintre genuri. Aceste romane recompun realități ale sud-estului european în tranziție. Cărțile lor sunt ca niște ancore în viața socială, unele din ele intrând în categoria *romanului social* sau a *romanului de moravuri*. Scriitura pe care o practică aceste autoare acoperă două generații și o promoție. Oksana Zabușko este o optzecistă autentică. Doina Ruști ar fi o reprezentantă a promoției '90. Liliana Corobca se situează în generația milenaristă (douămiistă). Deși se poate urmări o anumită coerență generaționistă, de care altă dată am făcut uz, aici criteriul ordinii de prezentare este cel cronologic, așa încât momentul de pornire a observațiilor de lectură l-a constituit romanul ucrainencei Oksana Zabușko.

Oksana Zabușko a debutat ca poet în 1985 și până la publicarea primului său roman semnase trei volume de poezie. Romanul *Studii în teren despre sexul ucrainean* a fost scris în SUA, la Pittsburg, în septembrie-decembrie 1994 și a fost publicat la Kiev în 1996. *Studii în teren despre sexul ucrainean* este cartea ei de referință și în planul receptării internaționale, fiind tradusă în opt limbi, în ro-

mână fiind editată în 2008. Romanul a avut un mare succes de piaţă, rămânând până astăzi cel mai bine vândut roman din literatura ucraineană contemporană. Autoarea s-a remarcat şi prin alte cărţi: *Let my people go. 15 текстів про українську революцію* (2005), *Музей покинутих секретів* (2009) ş.a.

Cartea povestește despre viaţa tinerei femei Oksana. Povestea ei cuprinde trei etape ale istoriei sud-estului european: viaţa în *urss*, tranziţia ucraineană şi descoperirea Occidentului. Confesiunea retrospectivă a eroinei va avea în centru obsesia unei iubiri ratate, iar universul ei se va roti mereu în jurul relaţiei afective, dramatice, fericite, împlinite şi eşuate cu celălalt, cu iubitul. Conceptul romanului se sprijină astfel pe monologul ginic reperat pe o prezenţă masculină notorie – Mikola. Romanul reprezintă o construcţie narativă triplană, cu trei interlocutori: „soarele meu"/el, bărbatul iubit; tu-alteritatea mea naratorială/Oksana; „doamnelor şi domnilor"/publicul unei universităţi americane (Harvard, probabil), în faţa căruia conferenţiază Oksana. Experienţa socială a acestei femei este, la fel, multiplană: viaţa de copilă şi adolescentă în familia unui duşman de clasă, în Ucraina Sovietică Socialistă; viaţa din mult prea îndelungata tranziţie ucraineană; experienţa Occidentului. În plan sentimental, Oksana retrăieşte aceeaşi traumă morală, rememorată afectiv, cu reveniri obsedante şi mişcări în zig-zag: agresarea indirectă din partea tatălui său care făcuse un fetiş din a urmări cum creşte fetiţa sa; experienţa brutalităţii erotice cu Mikola, pictorul genial, „soarele meu", de care se îndrăgosteşte iremediabil; câteva epizoade erotice efemere, lipsite de firesc şi organicitate cu „străinii" (mai mult din dorinţa de echilibru, din dorinţa de supravieţuire). Din aceste traume de natură istorică-politică-socială-familială-intimă se alimentează depresia şi angoasele Oksanei.

Oksana este o intelectuală rasată, cu studii temeinice, literat, plecată cu o bursă în SUA, la o universitate, pentru un an de zile. Aici îşi regăndeşte întreaga sa experienţă de viaţă, revenind mereu la istoria literaturii naţionale – obiectul muncii şi al pasiunii sale intelectuale -, la lipsa de interes sau la interesul fals al cititorului şi literatorului american, occidental faţă de istoria Ucrainei (o oarecare ţară din Estul Europei) şi, în general, la dezinteresul pe care îl manifestă lumea de dincolo de cordon faţă de problemele Estului. Totodată, drama intimă, deriva sentimentală ambalează într-un tot întreg puzderia de gânduri şi reacţii vii la ce înseamnă viaţa cea aievea, căreia Oksana îi citeşte, direct şi fără retuşuri, duritatea, implacabilul, şansele, neîmplinirile, rateurile. Romanul Oksanei Zabuşko a fost definit ca un roman controversat, întrucât autoarea nu a menajat pe nimeni, nici pe sine barem… Nu a menajat şi nu a pomădat mai ales şi inclusiv lumea occidentală, atitudinile şi corectitudinea politică de faţadă, zâmbetul fals, interesul mimat faţă de Estul Europei, faţă de Ucraina.

În societatea estică, patriarhală în mare măsură, poate să deranjeze de asemenea insolita perspectivă feminină (înţeleasă adesea ca feministă) asupra relaţiei de dragoste şi familiei. Obişnuiţi, de regulă, cu viziuni masculine, ale unui narator-bărbat asupra acestei probleme, femeia din romanul *Studii în teren…* pare obsedată, nevrotică, excesivă. Şi adesea se manifestă ca atare. De fapt Oksana Zabuşko asta îşi propunea: să arate pe viu, dezinhibat, scobind în plaga deschisă

și plonjând în lava incandescentă lumea sufletului de femeie. Intenţia și gestul autoarei ar putea să-i apară cititorului drept exhibiţionism intelectual, erotic și nevrotic. Naratoarea mărturisește, într-un șir de reconstituiri ale propriei ființe contondente cu cea a iubitului său, despre percepţia, senzaţia, gândirea/răzgândirea, facerea/desfacerea experienţei unei iubiri fatale. Totodată eroina romanului focusează fluxul narativ pe modul bărbatului de a iubi, așa cum îl vede ea: apatic, violent și răbufnitor totodată, cinic și distant, efemer și laș, brutal și absent. Oksana trăiește viaţa și iubirea la modul feminin – extatic. Acest roman răstoarnă un șir lung de utopii. Autoarea nu află nicăieri imaginea de liniște și răcoare a unui paradis al său și utopia lui se destramă. Totul este marcat de structuri și imagini distopice, mai la vedere, mai deghizate. Lumea se identifică cu persistenţa lor. Ceea ce rămâne constant este ţara ei, Ucraina, literatura ei, viaţa ei în partea de lume care se numește Estul Europei. Acestea fiindu-i reperele, autoarea construiește un univers uman treaz, lipsit de încântări puerile, idealiste, adesea false și nocive pentru vârsta „revoluţiilor încă roz", perindate timp de un sfert de secol de la căderea imperiului sovietic. Remarcăm că un roman de acest gen literatura română avea să dea mult mai târziu. Ca scriitură, romanul *Studii în teren despre sexul ucrainean* ţine de paradigma optzecistă. Este livresc, intertextualizant, polemic, autoreferenţial și emoţional, ceea ce îl face captivant și plin de savoare.

O altă autoare de succes este prozatoarea română Doina Ruști, care a semnat proză de ficţiune cu priză la public și apreciată de juriile profesioniste: *Omuleţul roșu* (2004), *Zogru* (2006, ed a II-a, 2013), *Fantoma din moară* (2008), *Lizoanca la 11 ani* (2009), *Cămașa în carouri și alte 10 întâmplări din București* (2010), *Patru bărbaţi plus Aurelius* (2011), *Mămica la două albăstrele* (2013), *Manuscrisul fanariot* (2015). Romanul *Lizoanca la 11 ani* are ca pretext, cum mărturisește autoarea, o știre: „Am deschis ziarul și-am citit o frază care mi-a făcut o gaură în creier: o prostituată în vârstă de 11 ani a umplut un sat întreg de sifilis. Bineînţeles, știu foarte bine că în jurul meu există prostituţie infantilă, copii mutilaţi, agresaţi, uciși, împinși să supravieţuiască în genunchi, de cum văd ochiul soarelui. Dar în titlul acesta de ziar mai era ceva: o făloșenie greţoasă a vânătorului de rating".

Inspirată din realitatea imediată, scriitoarea Doina Ruști face o proză ficţională, cu intrigă captivantă, cu o puternică disponibilitate narativă, dialogală, discursivă, care reconstituie imaginea unei lumi dramatice. Violenţa în familie, alcoolismul, provocările marginalilor, modul suburban de viaţă atrag ca într-un malaxor deopotrivă maturi și copii. Într-un anume sens, romanul *Lizoanca la 11 ani* intră în seria *bildungsromanelor* contemporane, dar și a romanului social. Personajul principal parcurge un inuman traseu iniţiatic, în condiţii improprii vârstei infantile. Traseul Lizoancei este reconstituit de narator prin evocarea momentului nașterii ei, ca Eliza, într-o familie dezechilibrată emoţional, social și economic, într-o localitate, Satul Nou, din România tranziţiei postcomuniste până la maturizarea ei fiziologică, ajunsă fiind în *Centrul de copii abuzaţi Viforul*. Mediul uman care îi impune Lizoancei prostituarea vine în totală contradicţie

cu inocenţa ei. Ceea ce sugerează autoarea romanului este tocmai acest paradox: o fetiţă care practică prostituţia inconştient de pe la nouă ani păstrează în lumea sa lăuntrică miracolul unei lumini curate. Paralela dintre destinul amar al Lizoancei și puiul de șopârla în trupul crud al căruia cineva rău a bătut un cui (pe care Lizoanca îl scoate, deși știa prea bine că puiul de șopârlă nu are cum scăpa cu viaţă) este de o putere simbolică deosebită. Lizoanca, fetiţă cu caracter, cade pradă mediului ostil al familiei (cu un tată de o violenţă feroce, Cristel, fiind și el la rându-i victima mediului în care a crescut), al școlii (cu atitudinile regulamentar-cazone ale școlii contemporane), al mediului patriarhal (care își trage moravurile stricate din timpuri îndepărtate și unde abuzul sexual se insinuează în viaţa tăinuită a lumii de bărbaţi ca o tradiţie, de la adolescenţă până la senectute). Evadările de acasă ale Lizoancăi, absenţele de la școală sunt compensate de prietenia și înţelegerea celor câţiva prieteni, abuzaţi și ei și vagabonzi, de care se ataşează. Doina Ruști reprezintă în roman destinul copilului care se mișcă în marginea societăţii, printre defectele și racilele ei, de care nu se face nimeni responsabil, responsabili fiind toţi de fapt. Lizoanca, „fetiţa cu părul încâlcit ca și cum ar fi trecut prin nenumărate lupte", este o luptătoare. Drumul vieţii și al lumii i s-a deschis în faţă din partea lor cea mai urâtă și deși cuiul umilinţei înfipt în trupul ei fraged ar fi fost scos, șansa ca ea să supravieţuiască moral în această lume stricată, împlântată în inocenţa ei, este cu totul utopică. Calvarul vieţii unui copil într-o lume scoasă din ţâţânile moralităţii, ale umanismului și normalităţii pune în faţa cititorului una din cele mai grave probleme ale timpului nostru.

În miezul aceleiași tematici a abuzului femeii, a abandonării copiilor, a moralităţii viciate și responsabilităţii pierdute a societăţii contemporane stau și romanele scriitoarei Liliana Corobca. După debutul cu romanul (povestire, după unii critici) *Negrissimo* (2003), care aborda inclusiv problema scrisului la negru, cel de-al doilea roman, *Un an în paradis* (2005), aduce în atenţia publicului sclavia sexuală, traficul de fiinţe umane, care este o gravă problemă pentru ţările din fostul imperiu sovietic. Dacă Doina Ruști afirma deschis că și-a luat tema romanului din presa actuală, am vrut să cred că tema romanului Lilianei Corobca evocă o realitate socială depășită deja. Cu părere de rău, citesc chiar zilele acestea, în care redactez textul, o știre despre racolarea basarabencelor pentru acordarea serviciilor sexuale în ţările Occidentului democratic: „O femeie de 32 de ani și concubinul său racolau fete din Ungheni pentru a practica prostituţia în Italia"(http://www.moldova.org/vanau-fete-si-le-duceau-in-italia-au-fost-prinsi-chiar-la-vama-video/). Ei bine, realitatea istorică care a stat la baza romanului *Un an în paradis* este activă și acest tip de „afacere" continuă se fie „profitabilă" în Republica Moldova. Teroarea unei case de toleranţe clandestine, aflată undeva pe teritoriul de cândva al Iugoslaviei, într-un loc nedefinit, deși identificat totuși prin războiul care se desfășoară în zonă, tragedia unor fete credule și naive constituie substanţa tramei cu rădăcini în istoria recentă și în actualitatea sud-estului Europei.

În cel de-al treilea roman, *Kinderland,* autoarea aduce în discuţie realităţile unei

Basarabii de copii ai căror părinţi sunt plecaţi la munci, împânzind lumea dintre Iacutia și Portugalia. În centrul romanului este viaţa a trei copii Cristina, Dan și Marcel și a unui sat basarabean care reprezintă, în chip simbolic, destinul generalizat al copiilor din Basarabia – o Basarabie abandonată. Naraţiunea confesivă a Cristinei, fie că îi scrie mamei scrisori sau îi vorbește la telefon, sau îi povestește cuiva care o ascultă, cititorului probabil, reconstituie viaţa cea adevărată. Și romanul *Kinderland* al Lilianei Corobca este un *bildungsroman contemporan*, care reprezintă anevoioasa cale a unei copilării frustrate. Într-un mod cu totul inspirat autoarea romanului depune mărturie despre realitatea crudă a lumii copilăriei din partea estică a Europei. Oricât de bine ar putea evolua lucrurile aici cândva, realităţile dramatice evocate de cele două romane ale Lilianei Corobca nu vor putea fi acoperite cu nimic. Ele vor nara în istorie despre rănile morale care vor durea încă multe decenii de acum înainte. În armatura construcţiei romanești autoarea *Kinderland*-ului pune problema mutilării familiei și ratării copilăriei. Iar aceste drame umane vor marca iremediabil viitorul în această parte de lume. Privite la scară europeană, gravele probleme de morală ale estului, sud-estului și centrului Europei vor avea, cu siguranţă, efect și asupra vieţii din partea ei occidentală. Scriitura simplă, apropiată de tehnica scenariului sau cea a reportajului, mai ales în cel de-al doilea roman, facilitează accesul cititorului de masă. Cu acest tip de romane literatura contemporană iese din stilistica unei scrieri sofisticate. Întrucât aceste romane conţin un puternic substrat etic, miza lor este deschiderea cât mai largă către cititorii cu diverse niveluri de cultură.

Cele trei autoare prezentate aici au reușit să transgreseze frontierele literaturii naţionale, romanele lor fiind traduse în alte limbi europene, ceea ce le-a asigurat calea spre un public mult mai larg și, fără îndoială, spre necesara competiţie în spaţiul literaturii europene. Și acesta este un semn definitoriu al timpului în care trăim, al timpului nostru cultural.

LIBERTATEA CA TEMĂ DE SPECTACOL ȘI LIBERTATEA PROPRIU-ZISĂ

Irina NECHIT

Aflu de la criticul de teatru Larisa Ungureanu că spectacolul *Peppi Ciorap-Lung* de Astrid Lindgren, montat în 1974 la fostul Teatru Academic „A. Pușkin” (regie, Ilarion Stihii), se juca nu numai dimineața, pentru copii, ci și seara, pentru maturi, adunând săli pline timp de zece ani. De ce a avut un succes fabulos, de ce a rezistat atât de mult? Deoarece, îmi zice doamna Ungureanu, „Libertatea era cuvântul-cheie al acestui spectacol”.

Peppi nu-și cerea voie de la nimeni să spună ori să facă ceva, nu recunoștea reguli rigide și constrângeri, acționa după cum îi dicta intuiția și conștiința, îi înfrunta cu un curaj irezistibil pe cei mai puternici decât ea și, principalul, putea călători în diferite țări, putea naviga pe mări și oceane, fără viză, fără pașaport, pentru ea nu existau vămi și frontiere, adică se simțea un om liber, era o personificare a ceea ce numim „o lume deschisă”.

Pentru actrița septuagenară Dina Cocea, rolul lui Peppi rămâne cel mai îndrăgit din cariera sa, acesta i-a adus, în 1975, titlul de „cea mai bună Peppi din Uniunea Sovietică”, mulți actori din trupa actualului Teatru Național „Mihai Eminescu” își amintesc de gloria de cândva a spectacolului după Astrid Lindgren, de aceea revenirea la povestea autoarei suedeze s-a produs firesc, în stagiunea curentă.

Doar că de data asta Peppi nu mai e pe baricadele unei lupte imaginare pentru libertate, spectacolul lansat în premieră la Teatrul Național „Mihai Eminescu”, în februarie 2015, are alte semnificații. *Peppi Ciorap-Lung* în regia lui Petru Hadârcă e mai degrabă o sărbătoare, un musical consacrat bucuri-

ei de a trăi. După una din reprezentații m-am apropiat de câțiva copii și i-am întrebat ce impresii le-a lăsat spectacolul. Am primit răspunsuri entuziasmate: „Peppi e haioasă, jucăușă, ingenioasă" (Valeria, 9 ani); „E frumoasă și îndrăzneață" (Adelina, 8 ani); „Aș vrea să semăn cu Peppi, să fiu tot așa de curajoasă și zbânțuită" (Sofia, 8 ani); „E foarte amuzant! Cel mai mult mi-a plăcut cum Peppi l-a bătut pe Cocoșul indian. Parcă făceau box" (Gabriel, 4 ani); „E cel mai frumos spectacol din oraș, mai vin!" (Mark, 8 ani); „Mi-a plăcut când umblau hoții prin sală. E un spectacol vesel" (Ana-Maria, 7 ani); „M-au impresionat actorii, muzica, decorul. Un spectacol excelent!" (Mădălina, 6 ani). Nici unul din micii spectatori nu a spus că Peppi e liberă, în general, nu am desprins din răspunsurile lor vreo aluzie la faptul că i-ar interesa libertatea.

Poate e prea devreme să discutăm cu spectatorii-copii pe o astfel de temă, ei având alte preocupări? Poate că cei mici, născuți în plină democrație, hăt după 1985 (anul când a demarat „perestroika"), sunt deja liberi și nu au nevoie să vorbească despre asta? Dar poate că ei seamănă cu noi, cei care am inspirat decenii la rând un aer închis, în cadrul sistemului comunist, fără să știm ce înseamnă libertatea, noțiunea fiind exclusă din structura noastră sufletească și spirituală?

Evident, cuvântul „libertate" a existat în vocabularul nostru încă din vremea când eram octombrei și pionieri. Dar nu-l foloseam decât foarte rar și era golit de conținut. În familie, nu era un cuvânt necesar, părinții se descurcau fără el, nici nu i-am auzit să-l pronunțe răspicat (poate doar în șoaptă sau în gând). O amintire mai clară despre acest cuvânt mi-a rămas de la lecțiile de franceză, parcă o aud pe cea mai elegantă și cultivată profesoară din școală, doamna Cociu, mai exact, Natalia Fedoseevna, articulând aproape cu venerație: „Liberté, Égalité, Fraternité". Reacționam mai mult la „Égalité", dar suna frumos și „Liberté".

Ne era un pic jenă să rostim cuvinte franțuzești schimonosite în piesa *Chiriția în provincie*, dar anume învățătoarea sus-pomenită, care ne era și dirigintă, ne-a dat undă verde să montăm această comedie la școală. Inițiativa mea de a juca mai multe piese și scenete de Alecsandri în sala de festivități a școlii și pe scena clubului sătesc a fost salutată de colegi, de prietenele din clasă, chiar și de pedagogi, iar acum, peste ani, îmi dau seama că cercul teatral era singurul loc unde nu eram supravegheați, controlați, cenzurați, așadar, teatrul era pentru mine, în copilărie, o formă de libertate.

Am descoperit teatrul profesionist după 1980, la Chișinău. M-au marcat spectacole precum *Așteptându-l pe Godot* de Samuel Beckett, *Cântăreața cheală* și *Regele moare* de Eugene Ionesco, producții ale Teatrului „E. Ionesco", înființat în 1991 de un grup de absolvenți ai Școlii de Teatru „Șciukin" de la Moscova. Acum îmi dau seama că eram fascinată nu doar de talentul și tinerețea actorilor ionescieni, ci gustam pentru prima dată din ceea ce înseamnă libertate de expresie, limbaj scenic dezinhibat, deschidere în fața provocărilor realității. Am comentat și eu, și mulți alți cronicari și ziariști montările pe care am ajuns să le numim simplu „Godot" și „Regele", dar constat că prea puțin m-am referit la ideea de libertate din cele două spectacole exponențiale, fiindu-mi pe atunci mai pe înțe-

les lucruri precum inechitatea socială, singurătatea individului, doza de absurd din interiorul speranței, umilința ca mod de viață și, desigur, frica de moarte.

Astăzi aș fi scris altfel despre „Godot" și „Regele", poate că aș fi luat drept reper niște reflecții ale lui Eugene Ionesco: „Nu există civilizație sau cultură care să nu manifeste, într-un fel sau altul, «nevoia de absolut» numită cer, miracol, paradis, pace, libertate... Nu există filozofie sau ideologie care să nu considere că trăim într-o înstrăinare. Omenirea a avut mereu nostalgia eliberării".

Aș fi pus altfel accentele în eventuale cronici despre spectacolele care, metaforic vorbind, sunt „pietrele de temelie" ale Teatrului „Eugene Ionesco" (TEI), dar ele nu se mai joacă de mult. A dispărut cu totul din repertoriu „Regele", a dispărut și *Cântăreața cheală*. Petru Vutcărău a montat, în 2013, *Improvizându-l pe Godot*, o versiune în stilul celei inițiale, dar cu un decor mai viu, mai colorat și cu actori în exclusivitate tineri, pentru care „efortul fizic a fost mai mare decât consumul psihologic și intelectual" (citez dintr-un interviu al meu cu interpretul rolului central – n.n.).

Interpretul unuia din rolurile secundare îi mărturisește, la rândul său, unui alt reporter, de la o revistă pentru vedete: „Am lucrat la Godot, dar acest lucru înseamnă să preiei un rol, e ca și cum ai face o copie, te limitează ca actor". Altfel spus, regizorul îi îngrădește libertatea actorului? Sau e vorba de o stare de lucruri confuză în teatrul nostru, la ora actuală? Poate că tânărul actor semnalează de fapt o criză a teatrului autohton când zice: „Din păcate, publicul nu e pregătit pentru ceva nou. Oamenii vor comedie, le dai comedie. Omul vine să râdă, să se relaxeze, dar teatrul nu e doar pentru asta. La noi, e prea mult divertisment în teatru". Același intervievat își deconspiră totuși oportunismul și naivitatea afirmând: „Oamenii de teatru ar trebui să facă altceva, să riște… Nu vreau să mă implic, pentru că nu știu încă unde e locul meu. Meseria mea nu-i bănoasă, așa este. Milionar n-o să fiu, nu mă deranjează. Părinții mă susțin. Dacă am să fac ce-mi place, voi avea și bani, și plăcere, și dorință de a continua. Nu știu cum, dar voi reuși".

Artistul începător pe care am ajuns să-l citez masiv în rândurile anterioare e liber să decidă: ori acceptă riscurile meseriei (inclusiv sărăcia și un set de roluri distractive pe care va fi obligat să le facă în virtutea unor opțiuni repertoriale de compromis), ori se îndreaptă spre alte orizonturi, mai creative, mai puțin tributare divertismentului și desigur, „mai bănoase". Dar ce fel de libertate e asta? Și cum putem stabili raportul dintre libertatea de creație și „dictatura" financiară? Precizăm aici că spectacolul *Improvizându-l pe Godot* nu e deloc vandabil, sunt multe locuri libere și la parter, nu doar la balcoane.

Agravarea crizei financiare, economice din ultimii ani, tăierea bugetelor teatrelor și altor instituții de cultură, după atâtea promisiuni ale guvernelor cât se poate de democratice, instituite prin votul nostru benevol în perioada postcomunistă, ne vor determina oare să ne menținem cu orice preț pe linia de plutire a calității produsului artistic sau dimpotrivă, ne vom împăca cu superficialitatea și vom fi înghițiți de arta comercială?

Omul mic și slab, așezat sub un copac uscat, hotărât să-l aștepte la infinit pe

Godot izbăvitorul, a fost un simbol al Teatrului „Eugene Ionesco". Ne amintim cu nostalgie de acel *Godot* al trupei ionesciene de altădată, căruia i s-a luat totul, dar i s-a lăsat ceva esențial, și anume libertatea de a aștepta.

Totuși, nu *Godot* s-a dovedit a fi cel mai rezistent și longeviv spectacol din repertoriul TEI, ci o comedie spumoasă de Alecsandri, *Chirița în provincie* (regie, Petru Vutcărău). Această montare se joacă de 20 de ani pe scena ionesciană, mereu cu sala plină. Pe siteul teatrului, acestei piese i se face reclamă în formulă actualizată: „Ce fac Chiriețele și Chiriţoii dintre Prut și Nistru când nu pot adormi? Numără: «un miliard, două miliarde, trei miliarde...». Chirița noastră numără deocamdată «dulșețurile și căpățânili di dzahar», dar și zilele și minutele până-și ia «zagran' pasportu' ca sî pleși la Parij!»".

Poate contează, până la urmă, doar libertatea de a călători? Peppi de la Teatrul Național „Mihai Eminescu" ne îndeamnă să pornim la drum, să nu ne temem de furtună, de pirați, să ieșim în larg, să vedem lumea, ca în final să ajungem pe insula Veselia. „La Parij! La Parij!", strigă Chirița de la Teatrul „Eugene Ionesco". Se vor intersecta oare drumurile acestor două personaje? Sau poate că Peppi și Chirița nu se vor întâlni niciodată, dar vor trece, pe rând, în zile și la ore diferite, sub copacul lui Estragon?

EDUCAȚIE PRIN CULTURĂ ȘI CONSUMERISM CULTURAL

Mariana JITARI

Atunci când am fost provocată să vorbesc despre educație prin cultură, pornind de la modestul meu rol de profesor școlar, m-am gândit imediat la ambele ipostaze pe care le-am trăit personal: și la cea de elev, și la cea de profesor.

Pe fundalul dialecticii lui Hegel, a celor trei etape ale drumului spre adevăr, deșteptarea, trezirea lumii la simțiri vine după o perioadă de odihnă care a urmat uneia de activitate. Acest rol de deșteptător îl avea pe timpuri școala. Copilul trăia o perioadă activă în familie, prin asimilarea unor comportamente și valori de la părinți, bunici, semeni, după care intra într-o perioadă „de moleșeală”, pentru că pregătirea celor din jur nu mai făcea față următorului nivel aprofundat de cunoaștere. Aici venea școala, cu specializări disciplinare, cu deschiderea dimensiunilor cognitive variate și documentate. Școlarizarea trezea elevul din starea lui de *standby* și îi resuscita achizițiile anterioare și energiile latente.

Astăzi, trăind într-o vreme a non-stop-ului, a celor 24 din 24, școala trebuie mai întâi să-și asume sarcina de a găsi butonul de închidere, să-l oprească pe elev din circuitul continuu de asimilare a noului, să-i dezlipească ochii de pe ecranul telefonului, computerului. Rolul profesorului este unul mult mai complicat atunci când se întâlnește cu un copil care deja are capul îmbibat cu tot felul de informații, senzații, spectacole, el nu se mai lasă surprins de adevărul existenței unui sau altui continent după ce a vizitat Dubaiul, Caraibele, New York-ul, real sau virtual. Uneori, uitându-mă la picii care vin în clasa a V-a, am senzația că urmăresc un hamster alergând

în roată și mă văd obligată și responsabilizată să opresc epuizantul traseu fără a-l zdruncina pe erou și, mai ales, oferindu-i ceva la oprire. Cu ce pot să-l uimesc? Ce l-ar motiva să mă asculte și să dea prioritate modelului promovat de mine? Mi-ar trebui ceva de tipul „briciului lui Ockham", care îndeamnă la un fel de precauție în legătură cu aglomerarea prea multor detalii și sugerează că trebuie mai întâi să „razi" toate prejudecățile/ surplusurile/ achizițiile mai puțin valoroase, pentru a putea clădi un sistem temeinic. Atunci apelez la cultură, la educația prin cultură, și încerc să aleg din arsenalul acesteia tot ce îmi este accesibil și tot ce cred că ar da rezultate relativ rapide, atât timp cât perioada de școlarizare este una limitată totuși.

Alături de meliorismul necesar unui profesor, egal cu optimismul bazat pe concepția potrivit căreia lumea este bună și poate deveni și mai bună prin contribuția noastră, e nevoie și de acțiuni concrete, măsurabile. Pentru a mă ghida în relatarea unor astfel de exemple, voi aminti ce trebuie să înțelegem prin „cultură". E moștenirea materială, intelectuală, spirituală, emoțională, care se transmite cu ajutorul variatelor coduri de comunicare: gesturi, cuvinte, imagini, obiecte. Sigur că ne referim la normele scrise și nescrise pe care le asimilăm, la tezaurul științific al tuturor domeniilor, la scris și arte, la mass-media și media interactivă, la obiceiuri, tradiții, ritualuri, la religie. Care dintre acestea sunt la îndemâna școlii și a profesorului, a educatorului mai exact, vom urmări în continuare.

Prin tot ce presupune școala ca instituție, educația este misiunea ei *sine qua non*, adică o școală nu poate fi concepută în afara promovării unor norme, a unui sistem de reguli de comportament, de comunicare și cooperare, de conviețuire de fapt. La lecții și în pauze ochiul adultului surprinde, indiferent de materia predată, manifestările elevului în raport cu cei din jur, dar și cu sine însuși și intervine adecvat pentru a-i modela comportamentul în concordanță cu dimensiunile democratice ale societății din care facem parte. În jurul acestui set de valori profesorul își selectează conținuturile, ca vehicule purtătoare de mesaj: operele literare studiate, textele și evenimentele istorice, fenomenele lumii. Elevul este pus de mai multe ori în poziția liberului-arbitru în fața unei situații, probleme, pentru a i se cultiva discernământul și a fi antrenat să acționeze nu după rețetele altora, ci după cele proprii, punându-i-se la îndemână ingredientele potrivite.

Urmează specializarea pe discipline, fapt care garantează însușirea conceptelor fundamentale din toate domeniile și structurează cultura generală a individului – un fel de cucerire a cetății cunoașterii (iertați-mi metafora!), care oferă mai multe intrări (disciplinare), dar are un singur centru (adevărul general-uman spre care tindem). Alta e că nu toți ajungem la centru, poate chiar nici nu ieșim din galeria inițială prin care am pornit, fără a bănui că dincolo de această galerie e o cetate întreagă, cu miracolele ei. Mulți se fixează pe matematică, fizică, geografie, lipsindu-se de ceea ce numim noi personalitate complexă, academică. Modelul acesta a rămas undeva prin secolul XIX – începutul secolului XX, materializat în B.P. Hasdeu, M. Eminescu, M. Eliade, E. Cioran, C. Noica, și care răzbate până la noi prin foarte puținele întruchipări.

Voi continua cu instumentariul cultural cel mai îndrăgit de mine, profesorul de

limbă și literatură, dar și omul – scrisul și artele. Dincolo de obligația imediată pe care o am la orele de literatură de a le forma elevilor competențe de aplicare a normelor limbii române, de operaționalizare a noțiunilor de limbă și literatură, îmi place să cred că mă angajez într-o extindere calitativă prin încercarea de a le antrena gustul pentru scris, pentru artă în general. Pornind de la alegerea textelor pentru studiu, depășind oferta manualului și chiar a curriculumului, aleg autori și opere care au în spate o experiență valoroasă de formare, de studii, de cultivare spirituală. Sunt convinsă că interesul elevilor mei pentru Borges, Marquez, Llosa, Cioran, Vișniec, Pleșu, Liiceanu, Simona Popescu, Ioana Pârvulescu, Robert Șerban și Nora Iuga e o busolă pentru străbaterea *grădinii potecilor ce se bifurcă*, care, până la urmă, pentru mine este o metaforă a artei, dar și a vieții. Elevul, sunt convinsă, trebuie să iasă din școală nu cu senzația că știe totul, mai ales că a citit totul, dimpotrivă, ar trebui să-l facem conștient de existența cărții de nisip, în stil borgesian, nu pentru a-l speria, ci pentru a-l grăbi să nu piardă timp.

Sigur – astfel se îndreptățesc mai mulți profesori – că avem niște obligații imediate, de a-i pregăti de examene, de BAC, și nu ne mai rămâne timp pentru „plăcerea de a citi", pentru deschideri spre pictură, muzică, cinematografie, oricât ar fi de faimoase aceste arte. Nu voi insista pe convingerea mea personală că se poate, ci voi face apel la activitățile extraorar de care putem beneficia oricând. M-am implicat de mai multe ori în pregătirea de spectacole școlare care îmi dădeau avantajul discutării și diseminării unor texte inedite, suprașcolare, dacă le pot numi așa. Bucuria descoperii unui text ne-obligatoriu se îmbina cu plăcerea repetițiilor, cu sentimentul apartenenței la o „trupă", cu acumularea micilor noastre secrete, glume, amintiri, cu ingeniozitatea sugestiilor de scenariu și decor. La prezentarea în scenă aveau de câștigat și spectatorii, care la final întrebau cine este autorul sau chiar împrumutau cartea pentru o lectură integrală, intrigați de fragment. În acest fel am promovat dragostea, prietenia, patriotismul, nevoia de cunoaștere și de carte – valori indiscutabile pentru orice timp și spațiu. Tot din categoria activităților de moment fac parte și lansările de carte sau întâlnirile cu personalități din varii domenii. Împreună cu elevii mei, am fost oaspeți la foarte multe evenimente organizate de Uniunea Scriitorilor, librării, biblioteci, muzee, universități sau în cadrul saloanelor de carte. În postura de gazde, neam oferit plăcerea de a ne întâlni cu A. Suceveanu, V. Romanciuc, A. Busuioc, Em. Galaicu-Păun, M.V. Ciobanu, A. Sochircă, P. Vutcărău, C. Cheianu, S. Hadârcă, evenimente ce au devenit lecții de cultură veritabilă, pe viu, pentru discipolii și profesorii noștri.

Ca să nu așteptăm asemenea momente care ar putea să întârzie uneori, am decis să dăm un caracter sistematic și sistemic formării noastre culturale. Atunci a venit ideea Clubului de lectură, care ne adună timp de patru ani în jurul unor polemici, ne antrenează capacitățile de argumentare, dar și ne disciplinează în calitatea noastră de consumatori de cultură, prin raportul săptămânal pe care îl prezentăm public. Condiția de membru al Clubului te obligă să prezinți un fel de *dare de seamă* despre experiențele literare și culturale trăite, cu sugestiile și

comentariile de rigoare. Ținând cont de faptul că am în față tineri care se pot plictisi foarte ușor, încerc periodic să resuscitez activitatea clubului prin evenimente-surpriză: întâlniri, ieșiri. Am trăit o vacanță memorabilă de cinci zile la Cernăuți, am beneficiat de o escapadă la Noaptea Albă a Poeziei la Iași, am amestecat cartea cu chitara la un rug la Malovata, pe malul Nistrului, am pregătit un colaj teatral care a devenit un adevărat turneu: la Librăria din Centru, la Olimpiada Republicană la Limba și Literatura Română etc. Tot dintr-o pornire entuziastă a devenit posibilă și editarea cărții clubului, un exercițiu excelent de critică și autocritică.

Dacă vorbim despre produse tipărite, voi menționa și *Vlăstarul*, publicație a elevilor liceului, în ale cărei pagini sintetizăm cele mai valoroase evenimente ale unui an școlar. În acest fel am ajuns la mass-media! E important să atragi atenţia tânărului de astăzi asupra diferențelor dintre presa de bulevard și cea de calitate, ultima fiind stingherită de lipsa de fonduri și cerându-i consumatorului un efort substanțial. Exact în acel moment intervine problema consumerismului în general și a celui cultural în parte. Trăim într-o societate de consum, una orientată spre un produs imediat, accesibil, spectaculos și „la modă". Presa devine deseori un teritoriu al hurtei, al drepturilor egale, al senzației că poate fiecare. Toți își dau cu părerea despre toate, toți sunt experți în toate și tânărului de astăzi i se creează iluzia că, dacă au ajuns alții, el, la sigur, va reuși fără prea mult efort. Nu ar fi rea această încredere în sine dacă nu ar fi una butaforică, nesprijinită pe nimic, un soi de tupeism. Am impresia că în ultimul timp școala e în opoziție cu mass-media. Tot mai des elevii pun la îndoială corectitudinea unei expresii, pentru că „așa am auzit la televizor". *Show*-urile, vesele, atractive și la îndemână, îi opresc pe oameni din exercițiul de a ajunge la *Sud-Est cultural*, la *Contrafort*, la *Dilema Veche*, la *România literară* etc. Modestă, dar importantă sarcina profesorului de a da la o parte maldăre de surse tipărite sau electronice și de a le înlocui durabil cu cele de valoare. Nici nu știu ce e mai complicat: să-l motivezi pe elev să citească *Muntelui vrăjit* sau să-l demotivezi în căutarea lui disperată și, din păcate, stimulată de mass-media, a *adulterului, fluturilor, umbrelor lui gray*...

Pentru a păstra zona discreției, nu mă voi referi la educarea prin tradiții, obiceiuri, ritualuri, chiar dacă insistăm pe Mărțișor și Dragobete în schimbul Haloween-ului și Sfântului Valentin. Cu atât mai puțin nu mă văd indicată să pun în discuție educația prin religie, aceasta devine pe alocuri o parte componentă a literaturii și nu un obiect separat de abordare.

În activitatea didactică pe care o desfășor am încercat să mă conving repetat pe mine și pe colegii mei că exact școala este acel dirijor social care ar trebui să dea tonalitatea în cazul educației prin cultură. Aici se întâlnesc toate drumurile. O lecție bine construită, extinsă și aprofundată prin activități extracurs de orice natură: excursii, exerciții de teatru, întâlniri cu oameni valoroși, susținerea presei școlare e un început de rețetă. Evident, prin parteneriate valoroase – școala nu trebuie să se izoleze în sarcinile ei imediate, ci să se transforme într-un punct de întâlnire dintre creatorii și consumatorii de cultură.

Profesorul, dacă știe să se rupă din zona de confort a propriei discipline (să-și

mai schimbe cămașa, vorba lui A. Suceveanu), poate participa la educația prin cultură, stăvilind, într-o oarecare măsură, consumerismul și pseudovalorile. Cel mai periculos pentru oameni, spunea un intelectual român, e să rămână fiecare în propriul Egipt, și profesorul adevărat, omul de cultură valoros, revistele de calitate trebuie să-și asume și sarcina lui Moise de a arăta calea prin care se iese din pustiu.

STRATEGII EDITORIALE

Lucia ȚURCANU

La scurt timp după căderea URSS-ului și impunerea principiilor economiei de piață, sistemul editorial din Republica Moldova a intrat în proces de reformare. Cea mai importantă schimbare a fost, firește, apariția, prin anii 1992-1994, a editurilor private, care constituie astăzi componenta fundamentală a domeniului. Saltul cantitativ care s-a produs este uluitor pentru un spațiu atât de mic: de la 9 edituri care erau până în 1998, în prezent s-a ajuns la mai mult de 300. S-a dezvoltat însă oare, în cei 25 de ani de așa-zisă democrație, o industrie a cărții în adevăratul sens al cuvântului? Nu. Or, contextul economic și socio-cultural, diferit de cel al țărilor occidentale, marcat de o economie de piață primitivă și de lipsa interesului pentru lectură, nu a creat deocamdată circumstanțele favorabile pentru impunerea cărții ca produs de consum. Apoi, mai există o particularitate: piaţa cărţii din Republica Moldova nu se poate dezvolta separat de cea din România, mai exact, este un segment al industriei românești de carte, care, până acum, a fost împiedicat să evolueze firesc de legislaţia referitoare la export și, îndeosebi, de cerința de „repatriere a valutei”, „un atavism al economiei socialiste, observă Iurie Bârsa, directorul Editurii Arc, într-un interviu, pe care autorităţile moldovenești au uitat să o anuleze... de vreo douăzeci de ani” (vezi: http://totul.md/ro/expertitem/446.html).

În aceste condiții, editurile din Republica Moldova nu au putut adopta unele dintre cele mai populare și cu impact imediat politici practicate de occidentali: nici politica *boom*-ului (eclipsarea de moment a pie-

ţei cu un titlu-bombă), nici luxul dezvoltării unor nişe nu sunt funcţionale aici. Strategia aleasă de editorii basarabeni (cea mai potrivită, cred, în circumstanţele impuse de nesfârşita tranziţie pe care o parcurgem) este cea a programului editorial complex, adică a acoperirii fizice a pieţei pe cât mai multe domenii. Tendința generală a editurilor în prezent este de a-și restrânge adresabilitatea la un public mai nișat. Mici și desfășurându-și activitatea pe o piață ce nu are o putere de asimilare foarte mare, editurile din Republica Moldova, dimpotrivă, mizează pe de-nișare, strategie care le dă posibilitatea să supravieţuiască. Astfel, păstrează domeniile ce pun accent pe estetic (beletristică, albume de artă etc.), de obicei, necomerciale, dar mizează pe domeniile de carte comercială (îndeosebi, carte pentru copii, auxiliare didactice, dicţionare), care constituie, de fapt, „locomotiva" pentru cele dintâi. Bineînţeles, mulţi se vor întreba cum rămâne totuși cu criteriul valoric, cartea fiind un produs specific, material, dar și (poate în primul rând) spiritual. Este adevărat, cartea nu va fi niciodată un produs de consum ca oricare altul. Nu trebuie să uităm însă și de faptul că evoluția genurilor și speciilor în literatură a depins, de multe ori, de aspectul financiar. Și probabil numai acest model de organizare a activității editoriale mai face posibilă în Republica Moldova editarea autorilor autohtoni de proză, poezie, dramaturgie, eseu, critică literară.

La o analiză a ritmului și condițiilor de editare a cărţilor de beletristică, eseu, critică literară, se poate observa că s-a contat aproape de fiecare dată pe subvenţii sau proiecte de finanţare. În primii ani de democraţie, datorită mai multor proiecte lansate de Fundația SOROS, a fost posibilă apariția unor colecții remarcabile de carte autohtonă, cum ar fi: Prima verba, Cântăreața cheală (Editura Arc), Rotonda, seria Linia întâi (Editura Cartier) ș.a. Aceste proiecte au însemnat nu numai un beneficiu financiar, ci și un câștig calitativ, manuscrisele fiind selectate de un juriu profesionist. După reinstaurarea comuniștilor în 2001 și modificarea făcută de aceştia la Legea de activitate editorială, în 2008, a urmat o perioadă de stagnare. Finanţările în domeniul editării de carte autohtonă erau sporadice, bazându-se, în mare, pe relațiile de amiciție dintre editori/ scriitori și oamenii de afaceri. În acești ani, au existat totuși proiecte de editare a autorilor din Basarabia la câteva edituri din România: Casa de pariuri literare, Tracus Arte, Tipo Moldova, Vinea. Abia în anul 2013 Ministerul Culturii a lansat Programul pentru editarea cărții naționale. Datorită acestei finanțări, timp de doi ani au fost publicate mai bine de o sută de titluri de carte autohtonă. Partea vulnerabilă a acestei acțiuni ține însă de tiraje și distribuție. De obicei, cărțile selectate sunt tipărite în 300 de exemplare, acestea fiind distribuite de minister în bibliotecile din țară. Prin urmare, șansa că aceste cărți vor deveni vizibile și vor ajunge la cititor este minimă și depinde de profesionalismul bibliotecarului și de curiozitatea și interesul cititorului. Iar riscul cel mare este că, de cele mai multe ori, apariția unor cărți bune se consumă în anonimat.

Ce strategii ar trebui să aplice editorii pentru a face să funcţioneze mai bine acest mecanism? E dificil să mergi pe modele occidentale din moment ce trebuie să te supui rigorilor unei pieţe pe cât de mici, pe atât de imprevizibile. Se impun totuși

câteva schimbări necesare, care țin în primul rând de marketing, promovare, distribuţie.

În a doua jumătate a secolului al XX-lea, pe piaţa cărţii sunt practicate două modele de funcţionare (deşi în ultimul timp se simte o tendinţă de „monopolizare"): pe de o parte, modelul francez, în cazul căruia principiul esenţial în activitatea de promovare a cărţilor este intuiţia, nesusţinută de un buget promoţional semnificativ (drept rezultat, sporadic, se bucură de lansarea vreunui bestseller), pe de altă parte, modelul anglo-saxon, bazat pe studiul pieţei, pe alocarea unui buget enorm pentru promovare, care pornește de la ideea că nu există titlu din care să nu se poată face un bestseller. În acest context, piaţa cărţii din Basarabia, dar și din România, a mers pe modelul francez, lăsând noile apariţii editoriale să se autopromoveze și mizând îndeosebi pe titlul cărţii, calitatea scriiturii sau numele autorului, ca modalităţi forte de penetrare a pieţei (nu știu dacă exisă vreo editură în Republica Moldova care să rezerve un buget aparte pentru promovare). De aceea, probabil, piaţa românească a cărţii a fost mult timp, și mai este o piaţă a elitelor, o piaţă în care cartea este tratată aproape exclusiv ca un produs cu caracter nobil, faţă de care nu putem lua o atitudine similară celei pe care o avem faţă de un produs ordinar. Bineînţeles, niciunde piaţa cărţii nu este întru totul o piaţă „de masă". Nu trebuie să neglijăm însă faptul că textul tipărit este în același timp operă, dar și marfă, de aceea vânzarea acestui produs specific depinde nu numai de notorietatea autorului sau de calitatea literaturii pe care o scrie acesta, dar, în mare măsură, și de promovarea pe care o face editura. Marele complex al pieţei de carte românești este complexul „manelizării" literaturii, pe care Monica Cercelescu îl explică, într-un articol intitulat *Promovare vs „manelizare" în industria cărţii*: „Marketingul, în definiţia sa clasică, se adresează maselor, așa încât promovarea literaturii înseamnă încă, pentru mulţi autori, coborârea acesteia la nivel de «marfă»" (vezi: http://www.sfin.ro). Întotdeauna a existat prejudecata că ceea ce place maselor nu poate fi si la nivelul gusturilor elitelor intelectuale, iar distincţia dintre literatura comercială și literatura de autor a fost decisivă în determinarea comportamentului scriitorilor și, adesea, al editorilor în acţiunile lor de publicare și promovare a cărţilor.

Societatea consumeristă din care facem parte impune însă necesitatea modificărilor în ceea ce privește statutul autorului și relaţia editor-autor. La noi, autorul mai este lăsat să creeze, refugiat în turnul său de fildeș, pe calapoadele genurilor clasice. Manuscrisele sunt apoi aduse la editură, unde rămân în așteptarea unor finanțări. În cele din urmă, cartea, odată tipărită, este citită de câţiva prieteni ai autorului, de câţiva critici literari și cam atât. Situaţia este determinată atât de lipsa agenţilor literari (care s-ar îngriji de poziţionarea cărţii pe piaţă, de promovarea autorului), cât și de faptul că editorul nu s-a obișnuit să acţioneze, în relaţia cu autorul, asemenea unui curator. Editorul ar trebui să-i propună autorului proiecte, în funcție de potențialul lui creator, începând să se orienteze către ceea ce în artele vizuale se numește „auctorialitate multiplă" (vezi: http://www.capital.ro/industria-cartii-in-plina-criza-cine-si-cum-va-supravietui-revolutiei-tehnologice-131627.html). Mulţi vor critica această poziţie, atenţionând asu-

pra riscului de transformare a literaturii în una comercială, de coborâre a nivelului ei estetic. Dincolo de aceste critici/ riscuri, proiectele comerciale realizate la sugestia/ cererea editorului ar putea servi drept „locomotivă" pentru cărțile „grele" (exemplul cu Mircea Cărtărescu și *De ce iubim femeile* îmi pare foarte elocvent). Nu putem nega nici faptul că aceste cărți comerciale (bine scrise, și de asta ar trebuie să se îngrijească editorul în primul rând) ar putea fi și un bun mijloc de formare a cititorului, de cultivare a apetitului pentru lectură. Cine știe, poate după lectura câtorva cărți comerciale unii cititori vor vrea să citească și altceva, mai profund, mai serios, mai elitist. (Aș face o paranteză aici. În anul 2014 a apărut, la Editura Pontos, romanul Liliei Calancea *Regina nopții*. L-am citit. Este un roman de dragoste turnat pe schema clasică a unui bestseller. Și are, ceea ce e foarte important, o scriitură îngrijită. Bineînțeles că acest roman nu ar putea pretinde la o carieră în marea literatură. Apariția lui însă a fost binevenită și chiar necesară, sugerându-ne [și îmi asum toate riscurile când fac această afirmație] că literatura română din Basarabia și, respectiv, piața de carte au intrat pe făgașul normal. Or, unei literaturi mature nu trebuie să-i lipsească acest segment, al romanului de dragoste pentru femei, așa cum nu trebuie să-i lipsească nici romanele polițiste, cu spioni sau de aventuri. Dacă ar fi avut o politică editorială și de marketing bine gândită, Editura Pontos ar fi putut profita din plin de acest titlu, promovându-și alte cărți și atrăgând atenția cumpărătorilor asupra produselor sale.)

Editurile din Republica Moldova au nevoie de o politică de marketing și promovare care să țină cont de caracteristicile aparte ale cărții ca bun economic. Se poate constata cu ușurință că publicitatea în domeniul editorial aproape că nu există. Cel mai des utilizate forme de promovare sunt: scrisorile cu noutăți trimise prin e-mail potențialilor clienți, informații plasate pe site-urile edituri-lor, lansări de carte, cronici și semnale în presa de specialitate. Lipsesc însă (s-a renunțat, se pare, și la puținele care mai existau) cronicile și prezentările în cotidiane sau hebdomadare, la radio și TV. Autorul, la rândul său, trebuie să fie implicat în activitățile de promovare: întâlniri cu cititorii, lecturi, conferințe, evenimente mondene, bloguri ale cărților etc. Iar atunci când se pregătește un proiect editorial, este foarte importantă elaborarea și desfășurarea unei campanii de lansare a noului produs, campanie care să ia în considerare cele patru întrebări fundamentale ale marketingului: Când va fi lansat noul produs pe piață? Unde va fi lansat? Cum va fi lansat? Cât va costa activitatea promoțională?

Efortul editurilor ar trebui să fie susținut și prin campanii de promovare a lecturii, organizate de biblioteci, școală sau mass-media. E de remarcat aici Programul de lectură *Chișinăul citește*, organizat de Biblioteca Municipală „B.P. Hasdeu" și ajuns la a 12-a ediție. Am să mai aduc un exemplu, având drept reper piața de carte din Polonia. În fiecare an (începând din 1997), cel mai mare cotidian polonez, *Gazeta wyborcza*, acordă Premiul Literar Nike (în valoare de 25 000 de euro!) pentru cartea anului, la selecție participând atât un juriu profesionist, cât și cititorii. Este, cred, un exemplu elocvent de susținere și promovare a literaturii contemporane, dar și de cultivare a interesului pentru lectură. Iar în

urma acestui concurs au de câştigat nu numai editurile şi autorii, ci şi întreaga societate, deoarece cărţile nominalizate şi recomandate pentru lectură contribuie în mod cert la creşterea nivelului educaţional general. Mă întreb, la o eventuală provocare, câţi dintre reprezentanţii mass-mediei de la noi şi-ar arăta intenţia de a organiza un astfel de concurs?

O altă problemă a pieţei de carte din Republica Moldova (dar şi din România) este insuficienţa sistemului informaţional, slaba gestionare a informaţiei. Nefăcându-se un studiu profesionist al pieţei, nu există date exacte despre acest domeniu, iar în consecinţă nu pot fi elaborate strategii pe termen lung. Un exemplu de urmat ar fi iarăşi Polonia, unde există compania *Rynek książki* (Piaţa cărţii), care se ocupă de studiul pieţei şi oferă informaţii prin intermediul site-ului (http://rynek-ksiazki.pl/), al celor patru reviste pe care le editează şi al unui anuar din cinci volume în care se găsesc statistici, prognoze, constatări despre domeniul editorial polonez (edituri, distribuţie, poligrafie, titluri, târguri de carte, instituţii, mass-media) din ultimul an. Având la dispoziţie toate aceste informaţii, un editor experimentat va şti să elaboreze o strategie potrivită şi aducătoare de profit pentru întreprinderea sa.

O problemă fundamentală în cadrul producţiei de carte este infrastructura, adică lipsa unei informări naţionale şi a unui sistem de distribuţie naţional. Este nevoie de o extindere a distribuţiei. Reţelele de librării care există fiind concentrate în capitală, consumatorul din provincie nu are acces (vânzările on-line de carte fiind în fază incipientă) decât la ceea ce îi oferă angrosistul, care, de obicei alege să vândă ceea ce se vinde. În acelaşi context, s-ar cere invocată şi necesitatea de modernizare şi animare a spaţiilor de desfacere. Librăriile de tip *lifestyle* (impuse pe piaţa de carte din România prin reţeaua Cărtureşti, iar în ultimul timp şi Humanitas) lipsesc în Republica Moldova, fapt care, iarăşi, duce la mărirea distanţei dintre carte/ autor şi eventualul consumator/ cititor.

Cele mai mari restanţe însă, piaţa de carte din Republica Moldova le are la capitolul participări la târgurile internaţionale de carte, în special la Târgul de la Frankfurt. Este pusă în joc deja imaginea ţării, de aceea această acţiune de promovare a literaturii autohtone în afara graniţelor nu poate fi lăsată doar pe seama editorilor, care, atât cât îşi pot permite, îşi fac treaba onest şi consecvent. Republica Moldova nu are un stand naţional la Frankfurt. Şi dacă reuşim să găsim bani (mă refer la Ministerul Culturii, dar şi la cel de externe) pentru tot felul de festivaluri, concerte, spoturi promoţionale etc., nu a venit cumva timpul să investim şi în cultura scrisă?

CULTURA ÎN DEMOCRAȚIE: OPȚIUNI ȘI CONTRADICȚII

1. Mai e posibilă în condiţiile de astăzi o politică culturală a excelenței? Și dacă da, cum ar trebui să arate ea din punctul dumneavoastră de vedere?
2. Ce înțelegeți prin modernizarea culturii, literaturii, artelor noastre? O „estetizare” a lor în spiritul unor valori general-românești și general-europene sau adaptarea la modelul unei lumi postmoderne contradictorii, globaliza(n)te și decentraliza(n)te?

Eugen Lungu

1. În genere, „politica de excelenţă în cultură” a funcţionat întotdeauna, începând cu cele mai vechi timpuri. Puterea făcea totul pentru a atrage artiștii de partea ei și pentru a-i folosi și manipula după plac. Cazul lui Ovidiu este unul exemplar în acest sens. A fost apreciat la cel mai înalt nivel, dar, de regulă, toanele suveranilor sunt periculoase și imprevizibile. August, protectorul și susţinătorul poetului, și-a schimbat într-o clipă atitudinea faţă de cel mai bun artist al epocii și, fără să întrebe senatul, l-a trimis să moară în exil. Nici azi nu știe nimeni concret și sigur de ce împăratul roman îl urgisea astfel pe poetul nr. 1 al cetăţii eterne. Marţial, de condiţie socială modestă, dimpotrivă, se „băga” el însuși în atenţia lui Titus, cel care ctitorea Colosseumul. Pentru asta a și scris *Cartea spectacolelor*. Nu i-a prea mers și n-a reușit să devină un „stipendiat” al puterii. Procopiu din Cezareea, cât a fost omul lui Iustinian, și-a ridicat în slăvi monarhul, evident pentru o recompensă adecvată. Când însă s-a îndepărtat de împărat, a scris contrariul. Torquato Tasso, din poetul curţii, a ajuns deţinutul curţii. În-

cătușat în lanţuri, a stat închis în subsol ani buni. Cochetăria lui Voltaire cu cei mai importanţi suverani ai Europei – Ecaterina II îl făcuse bibliotecarul ei personal – nu l-a salvat în nici un fel de exil și de pericolul de a fi arestat.
Istoria e plină de asemenea momente „idilice" distorsionate apoi de tragic. Nimic nu se compară însă cu dictaturile nazistă și cea comunistă. În Germania lui Hitler, Heidegger sau arhitectul Speer erau privilegiaţii regimului (mai ales ultimul), iar Thomas Mann – un paria. Și reciproca, în URSS, un Gorki, un Fadeev sau un Șolohov erau acoperiţi de toate distincţiile pentru serviciile lor aduse partidului, pe când Pasternak, Soljeniţîn și alţii nu au cunoscut decât persecuţiile. Același model funcţiona și în RSSM, Bucov și Lupan bucurându-se de toate onorurile posibile.
Dacă ne limităm la spaţiul nostru, astăzi artiștii sunt supralicitaţi mai ales în perioada alegerilor. Atunci li se făgăduiește marea și sarea (unii chiar au încasat zeci de mii de parai pe tema asta!), pe urmă sunt lăsaţi să se descurce cum pot. Voronin a știut să-i ademenească pe unii cu tiraje mari ale operelor, pe alţii cu milionul. O adevărată meritocraţie nu a existat aici la noi niciodată și nu știu dacă va exista. De regulă, înțelegerea se face ca între șnapani – îţi dau ca să-mi dai…

2. Nu cred că există astăzi un „deget de lumină" care să ne arate pe ce cale s-o luăm pentru a „moderniza" cultura. În genere, am impresia că în Europa și peste ocean cultura se „dezmodernizează", mai ales literatura, în speţă, romanul. Scriitura s-a eliberat de gadgeturile postmoderniste, se limpezește, prozatorii narează niște istorii pe care încearcă să le facă cât mai inteligibile și cât mai captivante. Unii pun ca momeală sexul (Houellebecq, Amélie Nothomb, E.L. James, spre exemplu), alţii aventura sau drama istorică (Eco, Grass), cei de ai treilea mitul (Murakami) ș.a.m.d. Romanul nu mai propune șarade, deoarece cititorul nu mai are timpul și plăcerea pentru ele.
Dacă însă s-a hipermodernizat ceva, atunci astea sunt pictura și sculptura care împrumută tot mai multe trucuri din arta *performance*-ului. O pictură sau o sculptură modernă poate fi astăzi alcătuită din orice – aparate electrice, sticlă, ţevi cu apă, umbre și lumini laser, piese de mobilier, vestimentaţie, cuie, scânduri, orice! Inclusiv gunoiul menajer (există o sculptură numită *Venera zdrenţelor*)! „Artă" pot deveni chiar chiloţii murdari ai artistei și un pat cu cearșafurile mototolite, dacă toate astea au un titlu potrivit. De exemplu, *Patul meu,* „operă" constând din chiar patul respectivei înconjurat de sticle goale, chiștoace, lenjerie intimă. Se transformă în operă și un simplu cort instalat în mijlocul sălii de expoziţie în interiorul căruia sunt prinse portretele fotografice ale mai multor bărbaţi. Evident, cu un titlu respectiv ce transformă un atribut de camping, în piesă de muzeu: *Toţi cei cu care m-am culcat vreodată. 1963-1995.* În cort e o adevărată galerie cu portrete de masculi unul ca unul!
Lumea le privește șocată, unii le admiră, dar nu se prea grăbește nimeni să le cumpere. Sunt achiziţionate picturile sau sculpturile ce înclină totuși spre tehnicile plastice mai apropiate de cele tradiţionale. Gerhard Richter, cel mai

scump pictor contemporan, a vândut un peisaj cu suma exorbitantă de peste 37 milioane de dolari!

Și modernizarea are un plafon. După care va începe o altă Renaștere, o altă întoarcere spre pictura figurativă. Este eternul *corsi e ricorsi.* Depinde doar în care buclă a acestui fenomen ne situăm pentru moment.

22 mai 2015

Vladimir Beşleagă

1. Îmi place: e o întrebare provocatoare. Am să încerc să schiţez un răspuns (de fapt, câteva, în subsidiar) pe măsura înţelegerii şi capacităţilor mele. Voi porni de la cei câţiva termeni (patru la număr, exact câte picioare are o masă solidă, dar şi câte roţi are un vehicul, la fel): democraţie, politică, cultură şi, în fine, EXCELENŢĂ.

Primul răspuns ar fi: NU. Nu e posibilă.

De ce? Pentru că într-o societate democratică, spre deosebire de cea teocratică şi cea aristocratică, nu funcţionează acest principiu al EXCELENŢEI. Iar a-l impune prin politică este imposibil.

De altfel, politica şi cultura-arta se împacă exact ca MÂŢA CU CÂINELE.

Dar! Opere, creaţii de excelenţă în democraţie sunt posibile, deşi aici domină cultura de masă. Numai că acestea fac o excepţie, dat fiind că sunt accidentale şi afectează doar un cerc îngust de spirite alese, hai să le zic: aristocratice.

Trec la POLITICĂ. Politica vizavi de CULTURĂ.

Ca să nu ne lansăm în speculaţii sterile, ne vom referi la exemplul cum se acordă la noi PREMIUL NAŢIONAL. În special, pentru literatură. În anii din urmă. Sau în România, scandalosul Marele Premiu pentru poezie de la Botoşani, 2014. Cine a luat aceste premii? Pentru ce s-au acordat? Pentru OPERE DE EXCELENŢĂ? Să fim serioşi!

Harold Bloom defineşte epoca noastră literară ca fiind una HAOTICĂ. Iată că democraţia se întâlneşte cu HAOSUL. De ce? Pentru că aici dictează masele, ca să nu zic: VULGUL. Ba mai mult, cultura, operele de artă, aşa cum sunt ele, intră în circuitul şi sub dictatul a ceea ce se cheamă MARFĂ. Iar marfa caută mereu să se logodească cu BANII.

Şi, totuşi, reiau: OPERE DE EXCELENŢĂ SUNT POSIBILE ŞI APAR ÎN DEMOCRAŢIE, DAR ASTA ÎN POFIDA ORICĂROR POLITICI CULTURALE.

2. Dacă e vorba de NOI, adică de cultura, literatura şi artele româneşti, voi aminti că acestea sunt foarte tinere, ca să mă exprim astfel, adică numără abia câteva secole. Faţă de alte popoare, avem de recuperat multe de toate, ca să le ajungem din urmă. Aceste eforturi s-ar numi MODERNIZARE.

Aici apar două aspecte. Ba chiar câteva, dacă ne gândim că fenomenul literar-artistic din Basarabia e şi mai retardat. Dar să trecem peste acesta din urmă. Voi zice aşa: ce aduce spiritualitatea românească în cea europeană şi universală? Răspunsul: mai nimic!

Şi asta chiar dacă au existat în evoluţia ei momente remarcabile, cum ar fi

MAGNIFICUL INTERBELIC ROMÂNESC.
Românii, îi am în vedere pe MARII OAMENI DE CULTURĂ ROMÂNI, au contribuit la evoluţia artei şi culturii europene, inclusiv a celei universale, doar incluzându-se în alte culturi, mai vechi, mai performante. Exemple: Ronsard (Banul Mărăcine?), Milescu Spătarul, Cantemir, Ionescu, Cioran, Goma, Eliade, Lupaşcu...
Or, în *Canonul occidental*, amintitul deja Harold Bloom nu adie un cuvânt despre literatura română. E completamente absentă!
Şi totuşi! Beneficiind de libertatea de creaţie, de care se bucură în prezent oamenii de cultură şi artă, în ultimele decenii cultura, literatura şi arta română, inclusiv cea din Basarabia, cunosc o oarecare extindere, cel puţin în context european.
Drept exemple voi aduce doar cele mai recente apariţii. O tânără autoare basarabeană, Doina Lungu, aflată la prima ei carte, *Simfonia unui criminal*, este solicitată spre a fi tradusă în Polonia. Ziceam de „contextul european", dar mi-am amintit de excelentul roman postum al regretatului Valeriu Babansky *MOJUD*, care are ca subiect sufismul islamic. Lucru despre care, cu regret, încă nu au aflat arabii...
Acestea ar fi doar două nume din zona noastră.
Dar Liliana Corobca şi *Kinderland*-ul ei?
Dar Cărtărescu, cu Premiul de la Viena?
Acum, despre „estetizare". A cam trecut timpul şi moda... ESTETIZĂRII. Adică a aşa-zisei ARTE PENTRU ARTĂ. Acum toate cele se află sub *pressing*-ul praxisului, profitului. Ba mai rău: al politicului. Toate au început încă din secolul al XIX-lea, când s-a produs iminenta şi ruşinoasa TRĂDARE A INTELECTUALILOR.
Până şi filozofia, care era corolarul spiritului liber, a căzut în praxis.
Şi totuşi! Iar acelaşi *totuşi*. Estetizarea e posibilă, există şi va exista dintotdeauna în artă, chiar şi-n condiţiile globalizării, doar că va ţine de apanajul celor puţini şi rari, adică al unor spirite rămase aristocratice, AL ELITEI...

16 mai 2015

Leo Butnaru

1. Din păcate, politica, inevitabil cacofonic zisă culturală, mai totdeauna a depins, în mare, chiar de… politicieni şi nu de cei care creează, promovează cultura. Iar politicienii, de oricând şi de oriunde, au fost şi sunt cu conştiinţele avariate, deformate de interese, egoisme, patimi partinice, dar, ceea ce e mai grav, – de insuficienţa culturii (generale, nu… caporale…) care nu prea le este caracteristică. Astfel că, în acest caz (şi necaz), excelenţa este exclusă. Regretabil, dureros de spus, însă ceea ce ar trebui şi ar putea să devină mai bun, performant în domeniul culturii a fost şi va fi deformat, „temperat, frânat", ba chiar avariat „de sus". E trist că chiar şi atunci când unii creatori de artă, unii oameni, zişi de cultură, scriitori sunt ei înşişi implicaţi în politică, de regulă dânşii nu mai fac şi politică culturală, fie şi una obişnuită, nu că una a excelen-

ţei. O cunoaștem din exemplul autohton, din anii când în parlamentul republicii se pomeniseră mai mulţi scriitori, compozitori, pictori, preoţi etc., însă care niciodată nu s-au unit să lanseze vreo lege de apărare (protecţie) a culturii, ci, majoritatea, și-au cultivat propriile interese, materiale, nu culturale, ajungând proprietari de palate pe din sus de Valea Morilor, dar și de clădiri privatizate fraudulos, chiar dacă unele dintre acestea fuseseră declarate, anterior, monumente de arhitectură. Deci, și din astfel de cauze, de la apărarea culturii până la excelenţa ei distanţa e uriașă. Unde mai pui că prima, apărarea, lipsește.
Iar punctul meu de vedere în această problemă este unul… străin: vine din exemplele de susţinere și valorizare a culturii în ţări care, de decenii deja, sunt date drept exemplu: Franţa, Germania, Statele Unite etc. Astăzi, chiar și România, unde în cultură se investește incomensurabil mai mult decât în stânga Prutului (păstrând proporţiile și raporturile de rigoare).
Iar în Interriverania e simplu de răspuns, dar mai ales de dedus, dacă asculţi (înmărmurit!) cum vorbesc și ce vorbesc politicienii „noștri". Între mintea/ discursul lor și eventuala „politică culturală a excelenţei" se cască hăul inculturii, al interesului personal, mișmașurilor și parvenirii.

2. Cu toate permanentele modificări, milenare, deja, de sensibilitate umană, de avansare tehnică (inclusiv în măiestrie ca tehnică de elaborare, execuţie a artei; avansare sau, uneori, conștientă „simplificare", ducere spre ușoară… primitivizare) a civilizaţiei umane; cu toate modificările de conștiinţă și de personalitate pe care le aduc *cascadele* de invenţii electronice, digitale, virtuale (cu sau fără virtuţi); cu toată îngrijorarea de posibila reificare, robotizare a omului, inclusiv a creatorului de artă, – cu toate astea și cu altele posibile, care ni se vor revela ca mâine-poimâine, cultura, literatura, artele de oriunde au „constante" valorice care, mai mult sau mai puţin, alcătuiesc suportul lor, mai plin sau mai sumar, care și oferă continuitatea în perpetuarea lor, ca elaborare, creaţie, dar și ca recepţie, înţelegere, interpretare. Noţiunea de „lume postmodernă" e și ea una… nesigură, aleatorie, ce spune ceva, dar, sunt convins, – ceva aproximativ, chiar neadecvat stării de fapt a (…naţiunii și) lumii, ca mod de existenţă, experienţă, „pe sine" și întru sine. Cu același succes, sau insucces, putem spune: lumea postantică, posthomeriană, postmedievală, postclasică, sau – parţial – poscomunistă. Sau pur și simplu: lumea. Esenţele existenţiale ale acestei lumi nu se modifică din cauza felului în care este sau nu este ea numită/ definită. Estetizarea nu este necesară din simplul motiv că ea, *da capo*, *ab ovo*, trebuie să existe în ceea ce se vrea a fi cultură, literatură, artă în general. Faptul că unii meșteșugari neaveniţi încearcă „să expulzeze", să zicem, metafora din poezie e o prostie crasă. Dacă privezi arta, literatura de metaforă, ca „strop de eternitate", ele nu mai sunt nici estetică, nici demne de exegetică, ci devin doar un anumit gen de informare cu unele particularităţi ce ţin de rudimentar, care mai curând învederează lipsa de har a neavenitului în domeniu. Din păcate, astăzi, se plodesc mult (ca pe timpuri, realiști-socialiștii) cei care dau drept (strâmb!) poezie o bolboroseală stradală, niște înșiruiri de fraze, gen reportaj prost, des-

pre ce li s-a întâmplat, ce a fost. Nimic neobișnuit. Iar nimicul nu poate să țină, valoric, de înaltele – obligator înaltele – criterii ale poeziei. Iar în arte… Să fim înțeleși: cei care propun diverse instalații hazlii, îngrămădiri de obiecte printre care mai bagă și câte un corp uman, vopsit, care face ceva bizar sau nu face nimic, nu au legătură cu arta. Cei care zic că *poetry slang*-urile, ca improvizații băgate în festivaluri și concursuri, sunt poezie, încearcă să prostească lumea, să o *îngunoieze*, să o polueze, să reducă gradul de estetică, filosofie, înțelepciune, dacă vreți. Să anihileze influența personalităților creatoare, impunând dominația găștilor pseudocreatoare, aproape colectiviste în elaborarea și propagarea inepțiilor de tot soiul. Este uimitor, de ce găștile țin să numească literatură, artă ceea ce împelițează componenții lor. Arta este artă, literatura este literatură, iar emisiile lor poluante sunt cu totul altceva, care nu au nici măcar tangențe oricât de vagi cu estetica, arta, literatura.

Iar mondializarea, chiar cosmopolitizarea artei, culturii, literaturii sunt inerente oriunde în lume. Doar cu specificarea că, oriunde în lume, mondializarea va avea particularități care țin tocmai de constantele, specificul creației și civilizației în unele țări, la unele națiuni. Cine poate spune că poezia japoneză, în forma ei de haiku sau tanka, nu a trezit un interes mondial chiar cu mult până la apariția noțiunii de mondializare, atât de vehiculată azi? Parcă Homer sau Dante, Shakespeare sau Baudelaire, Goethe sau Balzac, Baudelaire sau Dostoievski, Cervantes sau Tolstoi etc., fiind, de mii, de sute de ani, mereu traduși, nu au fost… mondializați, până la lansarea de către canadianul McLuhan a sintagmei „sat global"? Iar ceea ce voia dl Fukuyama să înțelegem drept „sfârșitul istoriei" nu e decât, pardon, o prostioară, inițial bine ambalată, care i-a ademenit pe mulți să o tot comenteze, să o… filosofeze, unii dintre aceștia, am impresia, resemnându-se deja, rămânând, cum s-ar spune, cu buza umflată.

Descentralizarea este și ea inevitabilă, precum s-a văzu, deja, cred, chiar pe exemplul literaturii române, care nu își mai are „buricul valoric" (dorit, declarat astfel) doar la București, azi existând centre literare serioase la Iași, Cluj, Chișinău, Timișoara etc., unde apar reviste importante. Ba chiar, în România, sunt și mai multe centre politice, aș zice, create regional, dar de influență națională, cu toate ale lor – bunele, lacunele, dar și cu baronii locali. Iar noi, transprutenii (din stânga), direct sau implicit, ne aflăm de asemenea în tendința de decentralizare culturală românească, dar și paneuropeană, mondială. Să conștientizăm asta și să acționăm în consecință. Eficient.

Nicolae Negru

1. Orice politică culturală care angajează statul este dependentă de cheltuielile publice. Din acest punct de vedere, a vorbi azi despre o politică culturală a excelenței în RM e ca și cum ai vorbi despre alimentația sănătoasă într-o familie cu venituri mult sub nivelul de subzistență. Cu circa 8 euro cheltuiți pe cap de locuitor, cu nici o zecime de procent din PIB cheltuieli pentru cultură din bugetul public în RM, discuția respectivă ar fi un exercițiu de retorică în sine, rupt complet de realitate.

Cheltuielile Publice în domeniul Culturii în unele ţări Europene, 2000-2010/12

	2000	2005	2009	2010, 2011 şi/sau 2012		
	€ per capita	€ per capita	€ per capita	€ per capita	% din totalul cheltuielilor publice	% din Produsul Intern Brut
Austria	225	250	274	278/273/286	1,55	0,82/0,76/0,79
Azerbaidjan	1,98	11		31/39/38	cca 2	0,4
Bulgaria	16	18	29	-	1,72	0,64
Danemarca	290	352	294	300	cca 1	0,7
Elveţia	185	183	207	235/311	1,7/1,6	0,45/0,44
Estonia	80	140	164	188/188/176	3,21	1,8/1,6/1,3
Finlanda	175	168	177	-	0.99	0,54
Georgia	3,6	7,6	11,6	9,3	-	0,46
Germania	100	97	112	117	1,67	0,38
Italia	101	112	134	117/108	0,8	0,41
Olanda	196	229	267	274/267	1,48	0,83
Norvegia	296	380	389	446/534	1,53/1,54	0,7/0,7
Portugalia	60	76	76	69	0,9	0,42
România	-	-	50	41	2,1	0,73
Spania	78	120	153	149/126	1,36/1,28	0,65/055
Suedia	234	220	239	267/278/274	2,6	0,68/0,66
Ucraina	4,5	8,3	12,6	12,1/12,1	1,7/1,62	0,6/0,57
Republica Moldova	**1,4**	**4,5**	**7,4**	**7,9**	-	**0,08**

Sursa: Consiliul Europei. Compendium Cultural Policies and trends in Europe. (http://www.culturalpolicies.net/web/statistics-funding.php?aid=232&cid=80)

2. Modernizarea înseamnă în primul rând libertate, deschidere, integrare, toleranţă. E libertatea de înnoire, de revizuire a tradiţiilor şi canoanelor, e eliberarea de orice modele, chingi estetice, sociale, politice sau ideologice. E deschidere către toată lumea, către toate curentele, formele şi experienţele. E toleranţă faţă de toate gusturile şi „ciudăţeniile" artistice. E integrare în literatura şi cultura globală, pornind, în mod firesc, de la reintegrarea panromânească. „Adaptarea" este soră cu „mimarea", dacă scriitorul, artistul nu trăieşte, nu „asimilează" frământările „satului global".

Constantin Cheianu

1. O politică culturală a excelenţei este posibilă doar dacă şi-ar dori-o cu adevărat „producătorii" de cultură, adică artiştii, intelectualii, oamenii de cultură.

O să mi se replice că ei și-o doresc, dar că factorii de decizie o bruiază pentru că sunt niște insensibili și inculți. Aici aș face următoarele nuanțări: poate că oamenii de cultură își doresc o asemenea politică, numai că ei o fac la modul pasiv. Ei se rezumă la a scrie despre asta și la așteptare. Și fiindcă nu urmează niciun efect, oamenii de cultură dau din mână a lehamete și, dacă pot, își caută de activitatea lor. Până la următorul puseu de ciudă pe condiția lor, pe autorități, când iar scriu, iar așteaptă și iar dau din mână a lehamete. Așa se întâmplă de 24 de ani de la Independență încoace. Ciudat că fiind printre cei care au stimulat schimbările politice de la începutul anilor 90, intelectualii nu au schimbat aproape nimic în domeniul lor. Ei s-au retras după aceia în „turnurile de fildeș" (adică în uniunile de creație) și au așteptat acolo „o politică culturală a excelenței". Care nu a mai venit. În locul acesteia, din când în când în turnurile lor au căzut câte o medalie de la stat, câte un plic cu bani de la liderii unor partide care aveau nevoie de voturi la alegeri.
Comportamentul acesta al intelectualilor noștri este prin excelență un reflex moștenit din perioada sovietică. Atunci politica culturală era opera guvernanților, iar omul de cultură nu făcea decât să se conformeze acesteia, producea ce producea și aștepta cuminte recompense sub formă de onorarii, medalii, premii, apartamente, etc. Astăzi intelectualul se conformează lipsei unei atare politici și iarăși... așteaptă.
Soluția este știută. Trăim într-o Moldovă (încă) în tranziție, unde lucrurile încă mai trebuie așezate. Uneori impuse. O politică culturală se impune prin eforturi permanente și susținute, prin dezbateri, prin solidarizare, prin activism. Nu la plicuri cu bani trebuie să se rezume colaborarea între politicieni și oamenii de cultură, ci la angajamente ferme ale politicienilor de a institui o politică culturală a excelenței. Și intelectualii nu trebuie să aștepte, ci să scrie această politică, să exercite mereu presiuni, inclusiv asupra celora care le-au dat plicuri cu bani, să ceară, să protesteze. Îmi pare rău s-o spun, dar vedem că în ultimele luni oamenii simpli au luat-o cumva înaintea intelectualilor. După ce niște avocați și activiști independenți au creat o platformă civică, „Demnitate și Adevăr", am putut să vedem un protest spontan a 50 de mii de cetățeni în centrul capitalei. Intelectuali, învățați de la popor!
Cum ar trebui să arate o politică a excelenței? Aici nu trebuie inventat nimic, așa cum arată acestea în orice țară liberă.

2. Abordarea ce se conține în această întrebare mi se pare una oarecum „post factum" și mă trimite mai degrabă cu gândul la o perspectivă analitică, critică asupra creației artistice decât una intrinsecă artei. Nu știu dacă artiștii au creat vreodată propunându-și astfel de scheme raționale. Au putut să lase impresia aceasta, dar de fapt au creat ce le-a dictat natura talentului lor. Alegerea între cele două tendințe invocate o face mai degrabă timpul, nu artistul. Mecanismul ar fi acesta: un geniu, sau dacă vreți un artist puternic intuiește un filon fertil, criticul îl definește și îl pune în valoare, iar ceilalți artiști îl transformă în tendință. Noi cu geniile nu stăm grozav, așa că ne rămâne să îmbrățișăm și să

urmăm ce fac geniile de pe alte meridiane.
Ceea ce mi se pare minunat, însă, este că artistul nostru, la fel ca cel de oriunde, are astăzi o libertate fără limite, el se poate închide în turnul de fildeș, ori coborî în mulţime, poate îmbrăţișa procedee ori concepte, poate „estetiza", ori se poate „adapta modelului postmodernist".

Gheorghe Erizanu
1. Întrebarea e fatalistă. Și are o imagine istorică un pic romantică. Cu trimitere la excelența pășuniștilor, junimiștilor, interbelicilor, șaizeciștilor.
Paradoxal, dar a fost o politică culturală a excelenței și în anii proletkultismului. Exista un sistem de valori oficios. În care excelența nu conta. Ponderea o dădea slujirea ideologiei komuniste. Paralel, în aceeași perioadă, funcționa un sistem de valori neoficial. În care conta excelența. Oficioșii și neoficialii dădeau lupte crâncene în spațiul mediatic, în edituri, în aule universitare, cenacluri. După anii 90 oficioșii și-au dat obștescul sfârșit. După câteva încercări de a reveni în prim-plan. Neoficialii, fără dușmani direcți, obosiți de luptele subterane de pe vremuri, s-au dedicat hedonismului, eufemistic vorbind. S-au clasicizat. S-au boierit. Au lăsat sistemul de valori pe mâna eșalonului doi sau trei. Ultimii, foarte harnici, au pus pe soclu operele excelenților. Apoi au aburcat propria operă. Apoi au dat din coate până au dat jos opera altora. Și s-au proclamat excelenții zilei de azi. Așa am ajuns în epoca piticilor. În dictatura piticilor. Unde nu există un sistem de valori.
Iar politica culturală a excelenței înseamnă un sistem de valori corect și onest. Nu e nimic complicat. Ne poticnim la corectitudine și onestitate. Din lașitate, din lehamite, din sâctireală.
Nu știu cum ar trebui să arate. Dar, prin politica editorială Cartier noi încercăm să-l facem real. Prin cei mai importanți scriitori optzeciști, prin debuturile tinerilor scriitori (aleși, puțini și într-un caz și în altul), prin seriile de autor și cărțile lui Aureliu Busuioc, Ion Druță, Vladimir Beșleagă, Vasile Vasilache, Grigore Vieru.

2. După sprintul sincronizării din anii 90 (efort manifestat de optzeciști) a literaturii basarabene cu cea română, după sprintul cu obstacole și diferențe basarabene (exploatarea specificului basarabean, scoaterea în evidență a provincialului cetățean imperial prin douămiiști și fracturiști) din anii 2000, sper, că intrăm într-un firesc proces literar. În spațiul literaturii române. În care polemicile literare să fie axate pe idei. Iar literatura să iasă din horbotica naționalistă și din arabescurile postmoderniste. Suntem într-o lume houllebecqiană.

Liliana Armașu
O politică culturală a excelenței ar însemna, în primul rând, susținerea, prin diverse burse, proiecte, schimburi culturale, inițiative de promovare a celor mai bune creații artistice și a autorilor lor. La noi însă se creează impresia că și în acest domeniu lucrurile se întâmplă oarecum pe dos: de cele mai multe ori

ies la suprafaţă nu tocmai cei mai buni, ci, în mod obişnuit deja, cei care se cred mai buni, care ştiu să tragă sforile, să-şi facă fel de fel de relaţii ce le-ar facilita aburcarea cât mai sus posibil. Iar instituţiile sau persoanele care ar trebui să încurajeze calitatea şi excelenţa sunt prea puţin preocupate de acest lucru, ci mai mult de lustruirea propriei imagini, sau de ceea ce aduce succes imediat, rating şi profit. Rămâi contrariat de ceea ce propune uneori televiziunea noastră naţională ca „model" cultural, invitând persoane ce sunt departe de a fi maeştri şi profesionişti, ci mai degrabă amatori, care au mai mult orgoliu decât talent. Bine ar fi să existe şi la noi o emisiune în stilul celei realizate de Eugenia Vodă la TVR, care să aducă în faţa telespectatorilor personalităţi cu adevărat importante, cu o gândire profundă şi limpede, deschizătoare de alte orizonturi, dar de unde? (Mă bucurasem că Maria Şleahtiţchi începuse să prezinte, într-o manieră nouă, interesantă, în cadrul unei rubrici televizate, apariţiile editoriale de la noi, dar nu ştiu din ce cauză nu a mai continuat.)

Am senzaţia că ne-am împotmolit încă pentru mult timp înainte într-un fel de mlaştină culturală, din care doar foarte puţini reuşesc să iasă, dar şi aceştia stau undeva în umbră, muncind tăcuţi la mesele lor de lucru, fără să încerce să răzbată prea departe în lume. De multe ori nici nu ne dăm seama cât suntem de provinciali şi rămaşi în urmă (despre care modernizare poate fi vorba?), fiindcă avem foarte rar ocazia să ieşim din spaţiul ăsta miraculos al paradoxurilor şi dacă nu vezi ce se întâmplă pe aiurea, crezi că ceea ce faci tu este extraordinar şi nu suportă grade de comparaţie. Curios e că nu cele mai bune cărţi care au apărut la noi au făcut vâlvă peste Prut şi prin alte părţi, ci, dimpotrivă, cele care au accentuat, prin limbaj sau prin gândire, basarabenismul nostru „excepţional", impregnat mai mult de incultura decât de cultura rusă.

Revistele *Contrafort* şi *Sud-Est cultural* rămân deocamdată printre puţinele instituţii de cultură de la noi care mizează pe calitate şi excelenţă, pe „estetizarea" valorilor culturale româneşti, de oriunde, dar e prea puţin pentru a schimba mentalităţi şi a da o altă direcţie, occidentală, culturii care se face aici. Pentru aceasta e necesară implicarea mai multora: în primul rând, profesorii de limba şi literatura română ar trebui să fie poate mai puţin lirici şi să mai deschidă alte cărţi în afară de cele incluse în programul şcolar, iar autorii de manuale de limba şi literatura română ar trebui, la rândul lor, să propună noi modalităţi de predare, să facă cunoscute şi alte texte decât cele canonizate deja, care trezesc elevilor mai curând repulsia decât curiozitatea pentru literatură. La fel scriitorii, editorii, criticii literari, ziariştii, regizorii şi actorii ar trebui să dea dovadă de mai multă onestitate şi spirit autocritic atunci când îşi fac meseria şi să nu se lase influenţaţi de cultura ieftină, cu iz monden, care, pe de o parte, poate aduce repede câştig şi un plus de imagine, dar care, pe de altă parte, ne face un mare deserviciu, adâncindu-ne şi mai mult în clişeu şi provincialism. Aceasta dacă vrem să atragem şi altfel atenţia, nu doar cu reprezentaţii de circ politic.

Maria Pilchin

1. Cred în excelenţa meritocraţiei. Şi cred în simţul ironiei. Acestea două, combinate, pot salva cultura, cum au făcut-o atâtea secole de umanitate ancorată în paradigme umaniste. Impostura şi parvenitismul cultural de orice fel, iată pericolele reale ale axiologicului creativ. Am scris undeva: astăzi în epoca Debit/ Credit, cred în Omul de cultură (de artă, de litere, de ştiinţă) şi Omul de afaceri, or, politicile culturale presupun un om întreprinzător în ale culturii. Este acea minte care ştie să valorifice o cultură, de obicei propria cultură. A venit timpul ca şi cultura Basarabiei să iasă din anonimat şi din eterna jelire a rateurilor şi nereuşitelor. Există necesitatea de a schimba optica de victimă a culturalilor interriverani. Eterna aşteptare a unui Mesia care va veni de undeva, va pune mâna şi va tămădui. Mereu aud reproşuri că ministerul culturii, al educaţiei, că acea comisie pentru cultură din parlament, că cea municipală etc. Toate sunt de înţeles şi nu sunt de ignorat. Dar mereu se uită de iniţiativele personale în a face ceva şi a schimba ceva. Nu e neapărat un discurs libertarian acesta, însă doar atunci când fiecare va gândi ca un microstat, atunci lucrurile vor intra în albia normalului. Toţi ne plângem de ceva, dar nu face ceva real pentru a schimba lucrurile. Instituţiile statului sunt aşa cum sunt, inerte şi birocratice, dar schimbarea firească vine mereu de jos. Când se va produce aceasta, atunci vom ieşi din urss. Aşa mai bântuim, ca Moise şi poporul lui, încă 40 de ani în pustiu.

2. Este şi una şi alta. Aşa cum modernizarea în secolul nostru e sinonimă cu democratizarea. Iar aceasta oferă şanse pentru orice manifestare a spiritului. Anume coexistenţa acestora şi este un ideal spre care tind. Cine este un tânăr scriitor basarabean cu tricolorul în piept (sau *in mente*), cu telefon-android, produs în China, cu volumul scos pe hârtia taigalelor ruseşti şi cu softuri americane în PC? Nu este oare el marca timpului său? Iar de timpul tău nu poţi fugi, cum nu poţi fugi de tine. Iată acest melanj îl caut în cultură. Cum coexistă toate acestea, unde intervine scindarea, unde se produce mixajul, cum se întâmplă aceasta?! Aceste întrebări mă preocupă. Spaţiul basarabean, *volens nolens,* educă tolerarea amestecului. Aşa cum Basarabia este „dotată" cu un adevărat motor cu aburi şi aburii ies din istoria ei miscelanee: români, ucraineni, ruşi, evrei, bulgari, găgăuzi, armeni etc. – asta suntem. Nu cred în purisme, acestea sunt o utopie, dar cred în identitate şi identificare. Acest amestec al nostru a produs de multe ori stări incandescente, dar şi s-a fixat în noi ca o marcă a ceea ce suntem. Or, Basarabia este un eşantion în care interculturalitatea şi multiculturalitatea „şi-au făcut mendrele" de mult, când termenii încă era necunoscuţi. Nu cred în centre, aşa cum pământul e rotund. Puneţi degetul pe glob şi arătaţi-mi un centru. Restul sunt prejudecăţi şi mitologii, restul sunt trageri de funii electorale.

ESEU

DOUĂ VIZITE ALE LUI MARINETTI ÎN RUSIA (2)

Leo BUTNARU

Italianul era mereu inspirat când își citea poemele din care „mitraliau” ritmuri năvalnice, erupând în onomatopee și aliteraţii ce ţineau să reproducă rumoarea, alerteţea vieţii moderne printr-o debordantă libertate fantezistă în inventarea metaforelor și alegoriilor. Ritmica furibundă menţinea o tensiune constantă, marcată de cuvinte în care prevalau sunete aspre, dure, energice, precum în „Zang Tumb Tumb (Il bombardamento di Adrianopoli)”:

„ogni 5 secondi cannoni da assedio sventrare
spazio con un accordo tam-tuuumb
ammutinamento di 500 echi per azzannarlo
sminuzzarlo sparpagliarlo all´infinito
nel centro di quei tam-tuuumb
spiaccicati (ampiezza 50 chilometri quadrati)
balzare scoppi tagli pugni batterie tiro
rapido violenza ferocia regolarita questo
basso grave scandere gli strani folli agitatissimi acuti della battaglia furia affanno
orecchie occhi
narici aperti attenti
forza che gioia vedere udire fiutare tutto
tutto tarataatatata delle mitragliatrici strillare
a perdifiato sotto morsi shiaffffffi traak-traak
frustate pic-pac-pum-tumb bizzzzarrie
salti altezza 200 m. della fucileria
Giù giù in fondo all’orchestra stagni
diguazzare buoi buffali
pungoli carri pluff plaff impen
narsi di cavalli flic flac zing zing sciaaack
ilari nitriti iiiiiii… scalpiccii tintinnii 3

battaglioni bulgari in marcia croooc-craaac
[LENTO DUE TEMPI] Sciumi Maritza
o Karvavena croooc-craaac grida delgli
ufficiali sbatacccchiare come piatttti d'ottttone
pan di qua paack di là cing buuum
cing ciak [PRESTO] ciaciaciaciaciaak
su giù là là intorno in alto attenzione
sulla testa ciaack bello Vampe
vampe

vampe vampe

vampe vampe

vampe ribalta dei forti die-

vampe
vampe"

Poetul și teoreticianul era debordant-energic non-stop, sau făcea tot posibilul să pară astfel, inclusiv în discuţiile aprinse, chiar dacă acestea, după prelegerile sale, se prelungeau până spre zorii zilei următoare.

La Petersburg îndrăgise cabaretul „Câinele vagabond", frecventat, de obicei, de scriitori și reprezentanţi ai societăţii înalte. În genere, în acea perioadă, cabaretul era craterul de vulcan al artelor în proces de explozie, reînnoire, protest, conflict etc., aici, nopţile, perindându-se întregul *secol de argint rusesc* – simboliștii deja strâmtoraţi rău de akmeiști, futuriști, lucişti; pictori, actori și, pur și simplu, personaje din „lumea bună". (Spre deosebire de avangardiștii ruși, care se dispersau în diverse grupări, Marinetti reușise să menţină futurismul italian în unitatea (și unicitatea) sa. Deviza reuniunilor de la „Câinele vagabond" era „Les artistes chez soi" (Artiștii la ei acasă). Iar cei din publicul neimplicat în crearea artei, ce veniseră pur și simplu să privească boema, erau numiţi „farmaciști", trebuind să-și plătească intrarea cam de trei ori mai scump, iar la seara de dans a celebrei Karsavina unii fuseseră „jupuiţi" de câte 25 de ruble, ce constituiau o sumă uluitoare, s-ar putea spune. În fine, printre cei care frecventau asiduu „Câinele vagabond" *modernolatria* nu era generală. Cabaretul se deschidea aproape de miezul nopţii în strigătele de satisfacţie ale celor care așteptau – „Hommage! Hommage!", ele constituind formula tradiţională de salut și de omagiere în acest local.

La „Câinele vagabond" Marinetti a fost de vreo cinci ori. Prima dată a prezentat o conferinţă despre diversele curente din literatura franceză, pe care Nikolai Kulbin o găsi extraordinar de interesantă, chiar dacă – regreta el – publicul părea să nu prea înţeleagă multe din cele auzite. Apoi își citea din poemele sale de luptă, ce ţineau să reproducă agresivitatea și tumultul războiului. Cineva constata:

„Marinetti urlă atât de tare, încât în cadrul ușii apar fețe speriate, – parcă ar fi asistat la clipele când un asin rănit își dă duhul".
Presa scria că futuriștii ruși, care își priviseră cu invidie oaspetele, au fost de-a dreptul molipsiţi de temperamentul acestuia și de ingeniozitatea combinaţiunilor poetice, iar Maiakovski, care trecea drept scandalagiul principal de la „Câinele vagabond", fuma taciturn, renunțând la comentarii, ceea ce nu era în stilul său. La cabaret se bea și, bineînțeles, Marinetti nu ducea nicicând paharul la ureche, astfel că, după aproape o săptămână de nopţi petrecute la patrupedul vagabond, băutura îl cam moleșise, încât diverselor colombine le venea mai ușor să-l mângâie. Pe scurt, priza la public avusese loc. Interactiv cu sala, interactiv cu unii dintre colegii ruși, cu care discuta, polemiza aprins-vulcanic, însă fără a se ajunge la conflicte și agresiuni fizice. (Printre altele, să reamintim că Marinetti trecuse prin câteva dueluri, boxa excelent. Adică, era în conformitate cu punctul trei din „Manifestul futurismului", publicat în 1909: „Noi vrem să exaltăm mișcarea agresivă, insomnia febrilă, pasul alergător, saltul mortal, palma și pumnul".) Livșiţ remarca din nou maliţios: „Marinetti nu a citit nicio prelegere, nu a prezentat nicio comunicare, chiar dacă la orice ceas de zi sau de noapte putea vorbi la nesfîrșit despre futurism, care devenise unicul conţinut al vieţii sale. La «Câinele vagabond» el nu a urcat niciodată pe estradă, ca să-și expună simbolurile credinţei sale publicului ce ocupa mesele. El însuși stătea la masă, golind pahar după pahar, indiferent la toate cele ce se întâmplau la doi pași de dânsul. Însă a fost suficient ca cineva să se apropie de pian, scoţând câteva acorduri ce anunţau un tangou, obligatoriu în acel sezon, pentru ca Marinetti să-și revină brusc, spulberându-și somnolența și începându-și un discurs bubuitor". Cum s-ar spune, părea ca și provocat, iar dânsul era „în temă": ziarul „Nov'" publicase (pe 28 ianuarie) ultimul din manifestele lansate de Marinetti, „Jos cu tangoul și *Parsifal*!", din care italianul cita frecvent la „Câinele vagabond". „– A poseda o femeie nu înseamnă să te freci de ea, ci să pătrunzi cu corpul în corp! – striga el cu ferocitate.
– A băga un genunchi între șolduri? Ce naivitate! Dar ce va face al doilea picior? – se adresa el nemijlocit unei tinere perechi încremenite, care era gata să ia prima poziţie de tangou" (Benedikt Livșiţ).
Dat fiind că atitudinea lui Marinetti faţă de femeie, în general, era una mai specială, să ne amintim remarca lui Livșiţ că, în cabaretul „Câinele vagabond", italianul ar fi fost alinat de colombinele „tuturor circurilor ambulante". În alt loc al memoriilor sale „Arcașul cu un ochi și jumătate", Livșiţ povestește: „În camera de hotel a lui Marinetti am observat o grămadă de plicuri nedeschise și l-am întrebat ce fel de corespondenţă ar fi aceasta.
– Scrisori de la femei, pe care le-am primit aici. Iar la Moscova am avut de două ori mai multe, spuse el nu fără mândrie.
– Și de ce nu le-aţi deschis?
– Eu nu cunosc limba rusă, iar ele mai toate scriu în rusește… Ce caracteristic e asta pentru voi, slavii, și ce mult nu ne seamănă nouă…
– Ce anume «asta»? Și despre cine vorbiţi: despre italieni sau despre futuriști?

– Voi, ruşii, sunteţi nişte oameni ciudaţi, continuă el, fără să răspundă la întrebarea mea. Am observat că dacă vă place o femeie, voi trei ani la rând vă tot cercetaţi sufletul, cugetaţi, de o iubiţi sau ba, după care alţi trei ani vă frământaţi, dacă e cazul sau nu să-i spuneţi despre asta şi cum să o faceţi în cel mai reuşit mod… După aia vine perioada de logodnă, care vă străduiţi să fie de cât mai lungă durată… Iar când, în fine, ajungeţi soţi şi soţie, constataţi că de fapt iubirea voastră, a ambilor, s-a şi spulberat demult şi că aţi întârziat cu mai bine de zece ani!
– De unde aţi luat prostia asta?
– Întreaga voastră literatură e plină de aşa ceva… Turgeniev… Tolstoi… Cu totul altfel e la noi… Dacă ne place o femeie, o luăm în automobil, tragem perdelele şi în zece minute obţinem ceea ce voi râvniţi ani la rând.
Ce i s-ar fi putut contrapune acestui patos falic de o sută de cai putere?
Nu l-am contrazis".
(Circula o caricatură care-l reprezenta pe Marinetti acoperit de fructe *cu termenul expirat*, cum se spune astăzi, la Milano, şi înconjurat de inimi feminine, la Moscova.)
În ce priveşte (ca să revenim) spusa lui Livşiţ că Marinetti nu ar fi prezentat nicio prelegere la „Câinele vagabond" ea pare să fie contrazisă de Boris Pronin (fondatorul respectivului cabaret, participant la mai multe proiecte teatrale ale lui Vsevolod Meyerhold) care, la rându-i, îşi amintea că prezenţa de aproape o săptămână a fondatorului futurismului italian la „Câinele…" a fost una extrem de eclatantă (*strașno iarkaia*) şi toţi cei care intrau în polemică erau net dominaţi de Marinetti. Deci, acolo a prezentat amintita deja conferinţă despre curentele din literatura franceză. Iar celebrul poem „Automobilul de curse" l-a citit de vreo zece ori: „Eu înţeleg prost limba, cu atât mai mult cea poetică, însă în acest poem se simţea maşina de o putere neobişnuită, care goneşte pe şosea, apoi, treptat, foarte puternic, îşi sporeşte viteza, încât ţi se creează impresia că iată-iată va fulgera spre pantele colinelor, desprinzându-se de pământ şi zburând în aer". Să ne amintim finalul poemului:

„Udite voi la sua voce, cui la collera ; spacca...
la sua voce scoppiante, che abbaia, che abbaia...
e il tuonar de' suoi ferrei polmoni
crrrrollanti a prrrrecipizio
interrrrrminabilmente? ...
Accetto la sfida, o mie stelle!...

Più presto ancora più presto!...
E senza posa, né riposo

Molla i freni! Non puoi?
Schiàntali, dunque,
che il polso del motore centuplichi i suoi slanci!
Urrrrà! Non più contatti con questa terra immonda!

lo me ne stacco alfine, ed agilmente volo
sull'inebriante fiume degli astri
che si gonfia in piena nel gran letto celeste!"

Inspiraţia lui Marinetti părea să se transmită generos şi unor ziarişti care ticluiau reportaje şi portretizări demne de atenţie. Ziarul „Vecernie izvestia" scria: „După două explozii de magneziu ale fotografilor, în auditoriu aerul devine înecăcios; oratorul îşi şterge transpiraţia de pe faţă şi de pe gât. O batistă e deja udă; poetul scoate o alta; vocea i-a răguşit, astfel că, după o scurtă pauză, poetul îşi reia lecţia, pentru ca să ajungă la punctul culminat de consumare a energiei şi să-şi citească poemul cu imitaţiile onomatopeice ale şuieratului de gloanţe, ţăcănitului mitralierelor, exploziei grenadelor, blestemelor şi gemetelor răniţilor, strigătelor victorioase de «ura-a-a-a» undeva în mijlocul naturii balcanice". Plină de virtuozitate consemnare jurnalistică, nu?

E de-a dreptul memorabil şi portretul în mişcare pe care i-l schiţează Benedikt Livşiţ: „Gesticularea – nu ar fi cel mai potrivit cuvânt pentru aceste mişcări repezi, în perindarea lor accelerată, ca în filmele date cu rapidul de un mecanic ce a cam băut. Parcă demonstrând prin propriu exemplu posibilităţile noii mecanici, Marinetti se dedubla, aruncându-şi mâinile şi picioarele în părţi, lovind cu pumnul în pupitru, mătăhăind din cap, fulgerând din ochi, rânjind, sorbind un pahar de apă după altul, fără a se opri măcar pentru o secundă, ca să-şi mai tragă sufletul. Sudoarea se rostogolea ca grindina pe faţa lui măslinie, mustăţile belicoase *à la* Vilhelm deja nu mai stăteau ţepoi, gulerul se fleşcăise, pierzându-şi orice formă, însă el continua să împroaşte auditoriul cu focul de mitralieră al frazelor pârâitoare, în care lenta rostire romanică era sfărâmată la fiecare pas de exploziile onomatopeelor.

Acest dans de şaman, această expansiune irezistibilă a mişcărilor corporale, acest asurzitor foc de artificii verbal eu le comparam cu gestul zgârcit al bătrâneştii mâini roz-liliachii, în care Verharn (cu un an înainte, vizitase şi el Rusia, *n.n.*) ştia să pună pasiunea temperată a adâncilor trăiri şi forţa strunită a gândului măreţ. Şi în timp ce psihopaţii petersburghezi scrutau trăsăturile ireproşabile ale chipului italianului, în gândul meu compuneam epistole de dragoste, în care eumenidele, probabil, vedeau o pedeapsă meritată pentru misogin, iar cronicarii ziarelor îşi treceau în carnete divagaţiile originale despre temperamentul efervescent al meridionalului, eu gândindu-mă cu totul la altceva – la sentimentul polisului, atât de antipatic nouă, ruşilor, dar pe care îl exprimau atât de plenar chipul şi spiritul lui Marinetti.

La catedră îşi făcea de cap un milanez, care considera sincer că oraşul său natal e buricul universului. Nimeni nu avea dreptul să fie indiferent la destinele polisului Milano, deoarece acestea erau chiar destinele umanităţii. Tocmai credinţa fanatică în misiunea universală a polisului, identificat cu patria, îi permitea conducătorului futurismului italian, urcat pe coturni, arborându-şi o mască tragică, să impună la două continente propriile chestiuni domestice şi totuşi să nu pară prea de tot ridicol".

Căutând o explicaţie excepţionalului succes al lui Marinetti, presa apelează la psiho-sociologie: „Eroii sunt creaţi de gloată. Dar cine nu ştie că fiecare dintre noi, odată ajuns parte a gloatei, simte o nouă putere strașnică? Precum o scânteie, ne aprindem vecinul. Mișcările noastre sufletești – admiraţia, nemulţumirea – i se transmit și lui… Și când în faţa gloatei se află un orator înzestrat, temerar, cunoscător al psihologiei de sclav a gloatei, a istericei ei sensibilităţi, când lui îi place ceea ce vorbește, nu doar în interior, ci și în voce și gest, – el poate cuceri gloata, făcând din ea un instrument docil" („Novi").

Dacă Marinetti își exprima fățiș, apăsat retoric, convingerile naţionaliste, militariste, futuriștii ruși, atinși cât de cât și ei de naţionalism, de patriotismul lor slavofil, nu-l exacerbau, nu dădeau glas acestor elemente, ci le tăinuiau în inima lor de tineri revoltaţi. Deoarece, spre deosebire de marinettism, ceea ce se înţelegea prin *budetleanstvo* (futurismul rus), remarca Benedikt Livșiţ, „nu constituia o viziune încheiată…"

Pe 11 februarie 1914, futuriștii ruși, oponenţi ai aprigului lor oaspete italian, s-au întrunit în sala Bisericii suedeze la seara cu genericul „Răspunsul nostru lui Marinetti", la care B. Livșiţ a prezentat comunicarea „Futurismul italian și cel rus; relaţiile dintre ele" (peste ani, tezele din el au apărut cu titlul „Noi și Occidentul"). Însuși autorul, în volumul memorialistic „Arcașul cu un ochi și jumătate", avea să facă următoarea esenţializare a atitudinilor sale: „Comunicarea mea poate că și greșea la capitolul argumentărilor convingătoare, însă una din calităţile ei nu putea fi trecută cu vederea: teoria rasială a artei, pe care mă bazam atunci, în tratarea mea obţinuse o configuraţie destul de simptomatică.

E drept că acea «poziţionare estică» avea un caracter destul de metafizic. Asemenea lui Hlebnikov, eu operam cu noţiunile de Orient și Occident destul de abstract, atribuind unor categorii convenţionale calităţi necondiţionate, văzând ieșirea din situaţie prin coliziunea și înghiţirea Occidentului de către Orient.

Aceşti poli ai culturii nu aveau semnalmente teritoriale: în confuzia lor lipsea nucleul unor formaţiuni statale concrete, ei erau privaţi de hotărniciri spaţiale, compunându-se din oarecari elemente cosmologice.

…Însă tremurul nervos, în erupţia de aplauze a sălii (aceasta au remarcat ziarele), căreia îi căzuse bine apelul meu «de a ne recunoaște drept asiaţi și a scăpa de jugul Europei», vorbea despre faptul că în minţile noastre deja începuseră a se chema între ei «demonii surdomuţi» (ca prevestitori ai războiului ce se apropia – *n.m.*), comunicând bâlbâit prin antitezele teoriilor «rasiale»".

Marinetti s-a aflat în Rusia în perioada 26 ianuarie – 17 februarie 1914, prelungindu-și cu mult turneul, faţă de planul său iniţial. I-o fi plăcut această ţară care i se părea de-a dreptul criptică, enigmatică? Pentru a afla asta, ar trebui cercetată presa italiană de acum o sută de ani, unde, probabil, există și mărturii ale protagonistului acestui eseu. Chiar dacă la reîntoarcerea sa în patrie Marinetti afirmase că rușii nu ar fi decât niște *pseudofuturiști* care trăiesc mai mult la *plusqamperfectum* decât la *futurum*, nu se poate spune că discuţiile și confruntările de la Sankt-Petersburg (în perioada 1-8 februarie) au trecut fără rezultate

practice – în baza lor Marinetti a elaborat două manifeste în care, pe de o parte, aprofunda ideea referitoare la componentele vizuale, teoretiza despre uzul expresiv și abstract al tipografiei/ tipograficului și uzurparea scriiturii în analogiile desenate, pe de altă parte opinând despre componenta fonetică, distrusă de onomatopeea realistă și onomatopeea complexă, abstract-analogică.

Un element implicit al răspunsului la întrebarea de mai sus l-ar putea oferi și faptul că, în una din nopţile de la cabaretul „Câinele vagabond", Marinetti îi propusese lui Nikolai Kulbin, cel care era responsabil de turneu, să se înfrăţească, ceea ce au și făcut printr-un ritual sumar și simbolic. (Cu altă ocazie, într-o atmosferă propice destinderii și simpatiilor mutuale, Kulbin, spre satisfacţia lui Marinetti, remarcase că iniţialele numele acestuia se conţin în noţiunea **F**u**T**uris**M,** ceea ce părea emblematic, predestinat…)

Există temei pentru a vorbi de unele rezultate sau doar de unele efecte ale vizitei lui Filippo Tommaso Marinneti în Rusia? În primul rând, originalitatea futurismului (budetleanismului) rus era de necontestat și nu ar fi putut fi „derutată, alterată" de originalitatea avangardismului italian. Însă un lucru era cert: în dezvoltarea de mai departe a futurismului rus Marinetti ar fi avut un anumit rol de catalizator. Dimpreună cu ansamblul înnoitor al artelor italiene a oferit creativităţii septentrionale moderne un nou impuls întru păstrarea propriei identităţi culturale, spirituale, estetice.

Tot la rezultate-efecte (mutuale!) trebuie menţionat că, în pofida atitudinii recalcitrante a unor confraţi-futurişti din Sankt-Petersburg, Rusia îl inspirase – în avans! – pe Marinetti, care se gândea să revină pe malurile râurilor Moscova și Neva în luna noiembrie a aceluiași an 1914, deja împreună cu prietenii și colegii săi, poeţi, pictori, muzicieni italieni. Se gândea să organizeze la Moscova o expoziţie de artă plastică (pictură, sculptură), dar să prezinte și „muzica zgomotelor" în concertele unei orchestre futuriste, alcătuită din optsprezece instrumente muzicale noi, inventate de Pratella. Însă toate acestea nu aveau să se întâmple, din diverse motive, dintre care nu trebuie exclusă nici definitiva convingere a lui Marinetti în zădărnicia tentativelor de a colabora cu colegii ruși, care percepeau futurismul într-un mod mult mai particular.

Pe de altă parte, după plecarea intempestivului, fulminantului italian, pe alocuri și în firea unora, se trezea… orgoliul rusesc, cum i se întâmplă și lui Ia. Tugendhold care, în articolul „Futurismul întârziat", scria în ziarul „Reci": „Napoleon nu a ţinut cont de zăpezile rusești. Marinetti nu a ţinut cont de amploarea psihologiei rusești… Din acest motiv s-a și întâmplat ca futurismul lui Marinetti să pară la noi unul î n t â r z i a t. Tineretul e decepţionat, burjuii (inclusiv acei «bătrânei» care, precum spune însuși Marinetti, sunt în eroare chiar și atunci când au dreptate) – entuziasmaţi. Într-adevăr, astăzi nu ne mai poţi uimi cu nimic, pentru că noi înșine am văzut atâtea, nu doar din astea. Newtonii noștri autohtoni deja l-au și întrecut pe Marinetti în ce privește «stângismul»".

Și totuși, dincolo de eterna problemă a priorităţilor (oarecum un sinonim al protocronismului), dincolo de paralelismele antitetice „asemănări – diferenţe", originalitate – influenţe, chiar la distanţă de un secol răzbat spre contempora-

neitatea mereu în avansare percuţiile de ecou ale acelui turneu (și… turnir) marinettian, constatându-se că el s-a înscris în istorie și a fost reținut de aceasta drept fenomen memorabil, „cu bătaie lungă". Astfel că, peste aproape un secol, un contemporan de-al nostru concluzionează obiectiv: „Iar lecţia pe care ne-a dat-o Marinetti nu a trecut fără urmări. Noi am avut nevoie de italian, pentru ca să ne convingem de propria noastră originalitate. Iar în acest proces jurnalismul rus a avut un rol principal, punând accentele, determinând prioritățile…" (Natalia Aleksinskaia, Analele Universităţii din Moscova: „Jurnalistica" – 2003).

Și totuși, a doua vizită a lui Marinetti în Rusia a avut loc, chiar dacă nu peste zece luni, cum se gândea futuristul/ viitoristul în ianuarie 1914, ci peste 28 de ani! Situaţii dramatice, de război crunt, pe frontul de la Stalingrad. Și dacă unele mijloace de informare rusești mai vehiculează și azi varianta de legendă, conform căreia sexagenarul Filippo Tomasso Marinneti ar fi căzut prizonier, murind undeva dincolo de Ural în anul 1944, realitatea a fost cu totul alta.

Într-o variantă italiană, la 20 iulie 1942 Marinetti se înscrie voluntar (la vârsta lui înaintată procedează exact ca în tinerețe: a se înscrie voluntar în război!), cică chiar luptând în efectivele trupelor de pe Don, însă, după patru luni, este repatriat din cauza bolii. Și ce-a făcut în acest răstimp pe front dl Marinetti, cel născut în 1876? Un izvor italian presupune: „Pare che facesse scavare buche ai suoi arditi per contrastare l'avanzata dei carri armati sovietici". („Se pare că el săpa fortificaţii/ gropi, pentru a împiedica avansarea tancurilor sovietice".)

O altă versiune susţine că în toamna anului 1942 fondatorul/ declanșatorul futurismului italian sosește pe Frontul de la Stalingrad pentru a inspecta Armata a 4-a a ţării sale, dar și într-un turneu cu genericul „Poesia armata", celebrând forţele beligerante ale Axei.

Cu șase ani în urmă, fusese voluntar în războiul din Etiopia (1936), experienţele sale de pe front fiind povestite în „Il poema della Divisione «28 otobre»" (1937). Experienţa acestei a doua vizite în Rusia aveau să aibă consecinţe fatale. După ce, la sfârșitul anului 1942, se întoarce, obosit și bolnav, în Italia, Marinneti mai scrie unele opere cu caracter memorialistic, printre care „La grande Milano tradizionale e futurista".

În septembrie 1944, la Veneţia, pe când se afla în convalescenţă după o operaţie impusă de oboseala cauzată de condiţiile de pe front, el i-a dat pictorului și scriitorului futurist Giovanni Acquaviva (1900–1972) ultimul său manifest, intitulat „La Patriarte" [probabil, cu aluzia la „La Pariarca" (Patriarhul)], în care pleda pentru înnoirea artei prin sinteze expresive. În octombrie 1944, se stabilește la Bellagio di Como, unde este numit responsabil de păstrarea arhivei Academiei Italiene, care fusese dizolvată. La 2 decembrie 1944, în Hotelul Excelsior, suferă un atac de cord, cu câteva clipe înainte scriindu-și ultima pagină din viaţă „Quarto d'ora di poesia della X Mas" („Un sfert de oră din poezia lui X Mas"). Peste trei zile, la Milano, i-au fost organizate funeralii de stat, decretate de Mussolini, slujba de pomenire având loc la Biserica Sfântul Mormânt cu participarea multor cetăţeni, în pofida fricii faţă de frecventele bombardamente anglo-americane.

În fine, experienţa de pe frontul rusesc este oglindită în naraţiunea-romanţă postumă „Originalità russa di masse distanze radiocuori" (titlu futurist dificil de tradus; poate – „Originalitatea rusă a masei radiocardiace"?), considerată „una pagina importante alla conoscenza di una delle figure più significative dell'avanguardia letteraria europea". Despre această operă marinettiană nu s-a ştiut până în anul 1996, când a fost descoperită în arhivele Universităţii americane din Yale care procurase manuscrisul la sfârşitul anilor '70 după moartea văduvei scriitorului, Benedetta Cappa. În variantă tipărită, romanul are 150 de pagini.

Marinetti – poetul, teoreticianul avangardist, dar şi universitarul celebru nu doar în Italia – l-ar fi scris, probabil, în anul 1942. E o naraţiune fără urme de război în ea, fără propagandă şi politică agresive. Exegeţii au remarcat seninătatea, luminozitatea acestei proze, densă în simboluri, fremătând de melancolie şi de solitudine chinuitoare. În felul ei, ar fi o scriitură a distorsiunilor, dar care nu poate să nu pună în evidenţă mâna maestrului, tenacitatea de *a potrivi cuvintele*. E un limbaj şi o viziune noi, într-o curgere liberă, fără semne de punctuaţie, cu toate verbele doar la infinit.

Să reproducem, în original, unele spicuiri din acest text, suficiente, cred, pentru a crea o impresie despre calităţile sale:

„*In realtà mercé gli elastici incalcolabili caloriferi tubolari d'ottone massiccio del sole che addenta golosamente l'insipida monotonia delle colline…*"; despre femeile ruse: *„violento fruscio d'erba passo vispo erotico da scolaretta in ritardo mi sfiora diretta all'isba la studentessa di Kiew conosciuta nell'accampamento sotto il nome di Vera Globulowa….Vieni Marinetti dice il generale che la studentessa è entusiasta dei tuoi versi……..il venticello che non ha nulla di siberiano napoletaneggia i sui tepori mentre contadine guazzanti scultori architetti a gambone rosse impolpano di un polentone di argilla e sterco…. Mio passato di gloria, ….soccorrimi risorgendo nella tua palpitante vita con le febbrili smanie di tante braccia femminili ed erano tutte belle quelle donne accese di languore e voluttà……Nuda nuda devi essere nuda poiché sei perfetta o mia Czarina……. Ti rivoglio sensualissima danzatrice dell'Opera e come facesti concedimi ancor più di quanto prometti tu che hai le curve benigne e le suadenti anche evasive che gareggiano con quelle di questo fiume o donna russa….*

Con l'odore di vaniglia e gelsomino del suo petto respirante Violetta Frescodanza staccandosi dal cartone quadrato vive ingrandendosi a statura umana fascino snello quasi spiralico della sua femminilità ….

Per quanto generose ed ineffabili talvolta affettuosamente materne le contadine russe bovare o porcare non mi rassicurano sul dubbioso incalzante pericolo di questa alba fredda in terra straniera

Siamo stati molto calunniati noi italiani come brutaloni e sanguinari

Ora si ricredono e qualsiasi ufficiale è accolto e l'amore si svolge sotto lo sguardo della madre o della sorella

Il buio assolve tutto anche la fecondazione…".

Adnotarea italiană la una din ediţiile romanului menţionează că el e plin de diverse mirozne, arome; parfumuri străine, esenţe, produse chimice, benzină

etc. Apoi masele de prizonieri descrise magistral ca pe niște fluvii biblice autopropulsate. Turaţiile elicelor de avion salvatoare din urgie. Și din nou femei, multe femei, și dragoste, dragoste din abundenţă. Concluzia: e cartea unui italian îndrăgostit de Rusia, inamică în război, dar prietenă în artă, în literatură și vecină întru sensibilităţi și trăiri umane comune. O carte care contează în referinţele la mișcarea futuristă europeană. „Un libro che ci propina una teoria sull'arte e sulla vita da cui occorre prendere le distanze, ma di innegabile suggestione stilistica ed esistenziale. Un libro reperto storico e artistico su cui sarebbe opportuno fare più luce" (Rudy Maletti). În genere, mai e de făcut lumină nu numai în scrisul, ci și în destinul lui Fillipo Tomasso Marineti care, precum am văzut, a lăsat în urma sa multe necunoscute, unele dintre care sunt eminamente înrudite cu mitul.

ANGAJARE SUB APARENȚA JOCULUI

Adrian LESENCIUC

Un ciudat sentiment de *déjà lu* însoțește parcurgerea firului apei textuale din cartea *De mână cu Marele Joker*[*]. Ar fi fost mai ușor de înțeles sentimentul dacă am fi vorbit despre cartea unui scriitor consacrat, care să inducă, prin stil, impresia unei întâlniri anterioare. Dar cartea despre care vorbesc este a unui tânăr critic, un nume lansat de curând în viața literară „din stânga și din dreapta Prutului", Maria Pilchin – „dar cu ce putere! Cât curaj, perseverență, dorință de a fi poți citi în textele semnate de ea, în intervențiile publice cu participarea acesteia: lansări de carte, dezbateri televizate etc.!" (p. 5) ne avertizează prefațatorul lucrării, cunoscutul universitar și critic literar Maria Șleahtițchi. O carte care, plecată din imboldul „egalității de gen", impune un stil prin „profunzimea formației culturale" și prin spontaneitatea interogării textuale, prin pătrunderea în adâncimea texturii nu în scopul analizei acesteia, ci în scopul descoperirii legăturilor metatextuale profunde. Într-un climat literar, afirmă apăsat autorul, caracterizat prin jucarea Cărții celei Mari, critica poate răspunde (ca ultimă soluție) prin invenția americană a Jokerului, Nebunului, Bufonului literar, „care și-ar rezerva zona pastișării și a marii autosuficiențe ironice" (p. 7). Dar despre o asemenea soluție, a angajării în ceea ce privește reforma

[*] *Maria Pilchin. (2013). De mână cu Marele Joker: Eseuri literare. PreFață de Maria Șleahtițchi. Chișinău: Editura Prut*

[*] *Adrian Lesenciuc. (2013). Dincolo de postmodernitate. Critica în orizontul noii paradigme. Luceafărul de dimineață, nr.5. .*

la nivelul lirismului, a angajării cotidianiste, lucide, biografiste, ironice, ludice, autoreferențiale, au vorbit cu circa trei decenii în urmă optzeciștii. Maria Pilchin se distanțează elegant (fără apelul la instanțe categorice, adică) de o asemenea angajare, propunând o relectură, o lectură revalorificantă, o revenire borgesiană la text, o aventură de „jokering" literar care să transforme cartea în sine într-o „carte de vizită a unor clipe petrecute în fața unor texte pe care le-a găsit ochiul minții" (p. 7).

În sincronie cu perspectiva Mariei Pilchin, afirmam că o cale de ieșire din vechea paradigmă literară ar fi prin critică. Or, noul orizont paradigmatic configurându-și deja polii (așa cum au fost ei definiți de Philippe Sollers, cel al marii produceri, al literaturii comerciale și cel al producerii restrânse, care își definește propriile valori și valorifică originalitatea estetică într-o revoluție perpetuă), lucrarea criticii, în aventura de „jokering" literar pe care o propune tânăra scriitoare din Chișinău, devine întemeietoare. Deconstrucția anterioară s-a finalizat cu sfâșierea orizontului vechii paradigme. Criticii noi nu-i mai este suficientă nebunia pentru repoziționare, mimând, în fapt, nebunia și rezervându-și arealul pastișei și ironiei. Criticii noi îi revine obligația de a scruta noul orizont paradigmatic pentru „îndreptarea" istoriei literare. Maria Pilchin înțelege profund aceste mutații. Le percepe rostul și îndrăznește să se îndepărteze de funcțiunile ficționale și de recompunere metatextuală ale exegezei, de îngroparea literaturii sub excesul de texte critice refundamentând *intentio auctoris* și *intentio lectoris*, de perspectiva criticului autoritar, „făcător" de canon, de „fripturismul" autorului, în continua căutare a unei ideologii disipate a generației sale. E un act de curaj dincolo de această luciditate care amendează ironic „degustarea narcisistă din propria scriitură metatextuală" (p. 12), într-o angajare auctorială în buclă, lipsită de referințe și de orizont.

Ce propune, în schimb, Maria Pilchin? Relectura. Relectura în manieră borgesiană –ceața sentimentului de *déjà lu* începe să se risipească! – menită să aducă în prim plan împreună-lucrarea cititorului și a operei, indiferent de autor, în afara acestuia, în marea carte a umanității, la care visa scriitorul argentinian, în care autorul se topește în textul său:

Opera rămâne în seama cititorului, cu fiecare lectură ea renaște luând o altă formă, sugerând ideea unui polimorfism virtual. Lectorul și cartea ajung prin „izgonirea autorului" să instaureze o „dictatură a cititorului", care *volens nolens* vine cu anumite determinisme subiective, dar și destul de variabile, însumând în fine un puzzle de idei, emoții, sentimente postlecturale. Recititul este râul schimbător al lui Heraclit și dacă universul e o carte..., lectura sau reluarea acestui macrobablion începe cu momentul când lumina zilei ne atinge retina ochiului, continuă cu pătrunderea literelor sub pleoape și o finisează cu conștientizarea faptului că lumea toată e un hypertext pe care îl citești ca pe un Boustrojedon (*boustrophedon* – gr. „cum întoarce boul la arat"), de la stânga la dreapta și invers; poți să începi cu centrul și să-l desfaci ca pe o plasă de păianjen; poți să-l parcurgi ca pe un labirint, ajungând la centru, și, în sfârșit, ai tot dreptul să-l

trăiești fie și fără idolatrizări. (p.20)

Nimic altceva decât o invitație la „pedagogia dezvățării", deprinsă în culisele lecțiilor barthesiene, pe care ideologii și idolatrii literari au uitat să o parcurgă. Și pe care, iată, ne-o furnizează un tânăr, în încercarea sa de a se dezbrăca de lipsa de inocență a criticului actual.
Propria-mi angajare critică pe marginea cărții *De mână cu Marele Joker* nu poate fi inocentă – n-ai cum să vorbești despre celălalt fără a vorbi despre tine, am învățat de la Maria Pilchin – iar sentimentul de *déjà lu* care însoțește acest text critic nu este nimic alceva decât povestea mea. Pentru că eu am întâlnit-o pe Maria în apele metatextuale ale unui Borges în relectură, înainte s-o fi întâlnit în fapt. Pentru că eu am trăit sentimentul unei conexiuni – sigur metatextuale, dar probabil și metaproiective, dincolo de gândire –, a unei racordări la aceeași sursă a cunoașterii. Pentru că eu am trăit aceleași traume ale parazitării textului de metatext (ale multiplicării celulei canceroase metatextuale în dauna textului-sursă), dar și aceleași bucurii sinestezice ale lecturii:

Lectura trezește senzația de fascinație a textului. Or, nu putem vorbi de o estetică textuală, de caracterul plasticizant al cuvintelor, care te seduc la o relație fizică cu textul. Însuși actul întoarcerii foii crează sentimentul de coparticipare la acel *Ποιειν* al scriiturii. Extravaganța semnificantului, acrobațiile tipografice, acel mărunt orgasm ortografic , cum îi zice Barthes, poate culmina printr-o sinestezie lecturală: cromaticul, parfumul (de hârtie și vopsea tipografică), auditivul imaginar și tactilul fizic, precum și cel fabulesc, chiar dacă „cuvântul devine un alibi (adică un altundeva și o justificare)". (p.23)

Dar nici angajarea autoarei nu este inocentă. Cartea, deschisă de *PreFața* Mariei Șleahtițchi și de un *PreScriptum* auctorial, încheiată printr-o *PostFață* a lui Lucian Vasiliu, este alcătuită din două părți: *Jokerul (re)citește* și *Jokerul (re)scrie*, prima rezumând propria angajare teoretică, cea de-a doua exemplificând-o. Comentând, în a doua parte, cărți importante ale literaturii române contemporane de pe ambele maluri ale Prutului: Lucian Vasiliu – *Lucianograme,* Ed. Axa, Botoșani, 1998; Nicolae Adam – *Judecata aceea,* Jurnal literar, București, 2004; Dumitru Crudu – *Eșarfe în cer,* Cartier, Chișinău, 2012; Emilian Galaicu-Păun, *A-Z.best*, Ed. Arc, Chișinău, 2012; Ovidiu Pecican – *Arhitecturi mesianice,* Charmides, Bistrița, 2012; Andrei Țurcanu – *Interior în roșu aprins,* TipoMoldova, Iași, 2012; Anatol Moraru – *Nu mă tentează,* Cartier, Chișinău, 2011; Șerban Axinte – *Păpădia electrică,* Casa de Pariuri Literare, București, 2012; Ștefan Manasia – *Motocicleta de lemn,* Charmides, Bistrița, 2011; Bogdan Lipcanu – *F*ck Tense*, Casa de Pariuri Literare, București, 2010, Maria Pilchin își asumă apropierea subiectivă de poemul lui Crudu, care poate fi citit ca o hartă, „ca o dimensiune textuală topografică", un poem tulburător al trecerii, o carte preexistând în autor, respectiv de la jocurile de decontrucție până la „nodurile semantice" ale lui Galaicu-Păun. Găsim, în proiecția asupra acestui din urmă menționat autor,

metafora (posibil epistemologică) de *gag*, „pastișa unei realități conținute de marile cărți ale lumii", care „nu e nicidecum poezia ce s-a lipsit de metafore, nici metafora ce s-a lipsit de poezie". O structurare tematică a jocului deconstructivist galaichian cunoaște o splendidă poezie (reconstruită la nivel de grafeme, într-o împlinire de care letrismul nu s-a putut bucura) a subcapitolelor: 1. IntroDUCERE; 2. βărbatul αlfa al poEMului; 3. Poezia - războinica femelă αlfa; 4. Femela βeta din Poezia αlfa. 3 F.; 5. Lumea și Lucrurile; 6. ÎnCHEIEre. Nu e ușor să pătrunzi, critic fiind, în jocul regizoral al unui autor de poezie care își regizează propriile texte și să redai spectacolul acestora intact, dar nici simplu nu este să comentezi asemenea texte, purtând o pecete auctorială distinctă, într-un joc în care să nu aluneci mai degrabă metaauctorial decât metatextual. La acestea adăugând observația tăioasă din prima parte a cărții,

(...) în spațiul literar dintre Nistru și Prut existența umană este tratată, nu o dată, ca o erată (etnică, istorică, politică și economică). Mâna care scrie este obsedată schizoidal de dubla identitate încrucișată, de ipostaza duplicitară a receptării sale, una de „român" pentru Moscova, și alta de „rus" pentru București (p.29),

e ușor de înțeles de ce Marele Joker aduce în prim plan literatură română excepțională, care n-a fost scăldată nicidecum pe măsura valorii de ape (meta) textuale și de cerneală critică izvorâtă din dreapta Prutului.

De mână cu Marele Joker este „un matur volum de debut", observa Lucian Vasiliu, al unui „spirit academic și borgesian (livresc-ludic asumat)" (p.84), cu care am avut bucuria de a mă întâlni la izvoare. Al unui autor, adică, dezbrăcat de implanturi ideologice, care scrutează orizontul noii paradigme, intrând serios în rol, în ciuda aparentei dezangajări ludice.

FRAGMENTUL ŞI DETALIUL

Grigore CHIPER

Parcul închis

Parcul s-a închis. Crezi una ca asta?
Dar luna mai strecoară sever peste toţi lumină.
E totuși târziu, orașul nu s-aude după trei
e un spaţiu între două mâini străine.

Pe ulițe mai întâi singuri, apoi singur
copacii și-apropie frunzele mate după grilaj
totul sună, copite de cai morţi au mai rămas
să-mi vestească în inimă, dincoace de baraj.

Mâna ta care s-a închis odată cu parcul
a rămas la voia întâmplării, într-un viitor.
Becurile se clatină ș-o îndepărtează
sau poate-mi pare că se clatină, poate o implor.

Luna e sus. Unde mai poate fi?
Toamna-și sclipește stelele reci în lacul nesărat.
Nu e toamna mea. Numai să nu adorm când pentru tine
crengile de la colţul casei se rod la pătrat.

Pe fundalul iernii

Iarnă peste gropi, peste plasa groasă de umbre
lăsând la o parte jocul cu paiul pe faţă, încet, ieri.
Dar dacă te-ai trezit, casa continuă drumul pe cerc
mânerele se frâng, promoroacă e între tot și cer.

Iarnă și tot ce e negru sunt pete, brazde scufundate

chiar și urmele tale au început să se șteargă.
Acolo lumea înșirată pe marginile de drum
parcă nu râde, te pune în gardă.

Îndărătnică fii, ca gheața din martie.
Fără tine miracolul e fantomă, repet și știi.
Gestul tău ultim de pe când gheața era apă
spargă evidența atâtor comedii.

Zăpadă – așteptare acoperită. Nu-i numai joc
cuvintele răsturnate în alt sens al lor.
Le implor: renașteți! (Ce-ți mai rămâne să faci?)
Te susține ultimul fir al tonului meu admirator.

Pleci

Se topește. Poate că ai dreptate. E martie.
Ceața nu se ia, încât orbii din noi rămân.
Vântul retează vârfuri ca numele de pe cripte.
Mai departe pe drum și alte voci îngân.

Pleci?! Nu te poate mira plecarea
pe care anotimpul o amână. Pleci, pleci, pleci.
Asta e numai o variantă, putea fi desigur și altfel
dar nu te schimbă fața ploii reci.

De pe creștet, de pe umeri, de pe buze căderea vântului
e dublura cuiva, conștient de sine, de limite.
Mâna care te atinge e veșnica invidie
într-un somn grăbit de sâmbătă spre duminică.

Apoi întrebările din prea multe devin una
din una martie pătrunde ca printr-o ușă.
De ce nu a fost altfel? Din atâtea puteai
renaște cu martie ca Phoenix din cenușă.

Fragmentul și detaliul

Zăpadă peste miracolul de a fi, de a fi doi
de a fi mai mulți. Casa în care vom păși cu drag
încă n-a fost inclusă în proiect. Romantismul se dezlănțuie
așa, din senin, aurorele din manual ne atrag.

Ninsoarea tardivă-i tăcere și pianul, un nume
primăvara se amână sau poate-i himerică.
Aceeași greutate din corp și din suflet
mi-arată o lipsă sau poate presiune atmosferică.

Să te întreci cu urmele de pe zăpadă
să fii săgeată, mâna ta dreaptă ce rost e?
Vorbele de prin vecini nu ne mai încuie în cerdace
să recunoaștem că toate-s vechi, ca-n glossă.

Numai pentru amintiri liniștea e creată
un fragment – luna din văzduh ruptă.
Dă-mi voie să-ți reamintesc de un detaliu
atât cât nu transformi totul într-o luptă.

Cât clipa e lungă

Din camerele încuiate vântul miroase a mirt.
Acolo o spirală vibrează – mâna ta pe mânerul ușii.
Soarele pare a desena prin crăpătură profilul.
Primăvara se lasă mioapă pe tivitura mănușii.

Cineva te-nlătură din anotimp, din vis, din trecere.
Eu nu. Ca o alergare de cai pe hipodromul rece
și neacoperit regret ca nu cumva să spargi tăcerea
să exprimi regretul că ești aici, că secolul trece.

Și totuși primăvara e a ta. Suspiciuni mai vitrege
și mai grave încep să ne-ajungă.
Acoperă pe-o clipă personajele lui Dostoievski
și lasă-mi mâna lâng-a ta cât clipa e lungă.

Poate la prima ploaie, la primele ziare aruncate
din iarnă vom ști ce-nseamnă existența noastră
și, ancorați în tot ce respingem, vom admira puținul
cât rămâne în verdele verde și albastrul albastru.

Metaforă&singurătate

Șah-mat cu iubiri mate
amurguri desenate

sau prinse cu ace
indiferent totuna mi-ar plăcea
să le văd în chip de zână
sus în hotel arborate

să mai și treci ca luna
peste învinși peste tăcuți
făcându-i chiar muți
în ceasul patimii albe sau brune.

Totuși mai mult înspre scuaruri
aluneci mătase-n mătase
tot mai departe
și mai pe față
mai albă și mai dreaptă în toate
ca o simplă aruncare de zaruri.

Răzbate de-afară sau prins aici într-o plasă
doar veșnicul tremur
repetat din vremuri în vremuri
ca pe-o viață lungă și încurcată.

Ești singur
ca o comparație amputată.

Romancero

Țiganco și eu știu acum
ce-nseamnă mâinile tale
și să râzi și să pui în joc
atâtea limite normale.

Pentru trăsăturile tale
parcă nu e loc nicăieri
gândindu-mă la tine și la dorința
de a-mi cumpăra un pointer.

Iată prin parc drumul tău
de seară atât de integru
poate tendința ta spre alb
poate tendința mea spre negru.

Ești tristă încruntată

pe fondul glasului mut?
Ca și cum m-aș întoarce în Sparta
ori cu scut ori pe scut.

Totul în ce-am crezut cândva
îmi va trece ca de luni până marţi
numai repetă în mine
binevoirea oamenilor încruntaţi.

Prietenie

Suportă cu toate că știi
că prietenia e o deranjare
e-o excepţie în dorinţa tuturor
de-a pleca neapărat la mare.

O, acest stil greoi al ei
făcut cu un creion bont.
Nu-i niciun sens să recunoști că nici ea
nu schimbă nimic în fond.

Dă-mi mâna ta, criteriul tău
să știu dacă sunt firesc.
Ca în mitul despre urechile lui
Midas zic vreau să mărturisesc.

Primele veşti ale toamnei
dinspre singurătate adie.
Un singur pic de căldură
s-ar numi prietenie.

ABEL SÁNCHEZ. ISTORIA UNEI PASIUNI*

Miguel de UNAMUNO

— Cum ţi s-a părut verișoara mea? Îl întrebă Joaquin a doua zi pe Abel, după ce îi făcu cunoștinţă cu Elena.

Abel îi propusese s-o picteze și ea, îmbujorată de plăcere, acceptă.

– Vrei să-ţi spun adevărul?

– Numai adevărul, Abel! Dacă am spune totdeauna adevărul, numai adevărul, pământul ar fi un paradis.

– Și dacă fiecare ar recunoaște adevărul...

– Așadar, tot adevărul!

– Verișoara ta și viitoarea ta logodnică sau poate că și viitoarea ta soţie, Elena, mi se pare o păuniţă regală!... O păuniţă regală, o femelă... Mă înţelegi?

– Te înţeleg.

– Nu pot să-ţi explic, o să-mi fie mai simplu să mă exprim cu pensula...

– Ai să pictezi o păuniţă regală, mândră de coada ei, sau o femelă a păunului regal, cu un cap mic...

– E un model excelent! E admirabilă, băiete! Ce ochi! Ce gură! Senzuală și sfioasă... Ochii ei privesc și parcă nu te văd... Și ce gât! Mai ales tenul! Dacă nu te superi...

– Eu să mă supăr?

– Aș zice că are ten de indiancă sau mai degrabă de fiară neîmblânzită. Există în ea, în sensul bun, ceva de panteră, dar nu pare o femeie pătimașă.

– Și atâta sânge rece!

– Nu-i nimic, dragul meu, sper să pictez pentru tine un portret admirabil.

– Pentru mine? Va fi al ei.

---

* *Fragment din romanul cu același nume în curs de apariţie la Editura Arc.*

– Nu, portretul va fi al tău, deşi e al ei!
– De ce al meu? Va fi al ei!
– Nu, portretul mi-l inspiră ea, dar îl fac pentru tine.
– Nu, portretul trebuie să-i aparţină ei!
– Bine, îl fac pentru amândoi. Cine ştie... Poate că anume portretul are să vă apropie.
– Bine! Văd că vrei să treci drept pictor-portretist şi de acolo la...
– La tot ce vrei, Joaquin, la codoş, numai să nu mai suferi. Mă doare să te văd în asemenea hal.
Începură şedinţele de pictură la care se întruneau toţi trei. Elena îşi ocupa locul ei, solemnă şi rece, plină de dispreţ, ca o zână care se supunea voinţei destinului. „Pot vorbi?" întrebă ea în prima şedinţă şi Abel îi răspunse:
„Da, desigur... Puteţi vorbi şi chiar vă puteţi mişca; e mai bine când vă mişcaţi şi vorbiţi, în felul acesta chipul devine mai vioi... Nu fac fotografii şi nici nu vreau să fac o statuie..." Şi ea vorbea, vorbea fără întrerupere, dar de mişcat se mişca puţin, îşi studia postura. Despre ce vorbea? Ei nu ştiau. Pentru că şi unul, şi altul o devorau cu ochii, o vedeau, dar nu o auzeau. Şi ea vorbea, vorbea, crezând că tăcerea putea fi considerată drept lipsă de educaţie, vorbea şi nu scăpa prilejul să-l tachineze pe Joaquin.
– Ai pacienţi, verişorule? îl întreba ea.
– Îţi pasă tare?
– Cum să nu-mi pese, vărule .
– Dacă te interesezi de treburile mele, de ce nu m-aş interesa şi eu de treburile tale? Şi, apoi, cine ştie...
– Cine ştie ce?
– Destul, curmă Abel acest schimb de vorbe. Voi ştiţi să vă certaţi.
– E ceva firesc, între rude, spuse Elena. Şi apoi, aşa începe întotdeauna...
– Începe ce? o întrebă Joaquin.
– Tu trebuie să ştii, verişorule, că tu ai început.
– Fii sigură că voi termina.
– Există diferite moduri de a termina, verişorule.
– Şi diferite de a începe.
– Desigur. Duelul acesta verbal nu vă deranjează, Abel?
– Nu, nu, din contra! Acest duel, cum îl numiţi, conferă mai multă expresie privirilor şi gesturilor. Dar...
După două zile de şedinţă, Elena şi Abel se tutuiau; aşa dorise Joaquin, care la a treia şedinţă nu mai veni.
– Ia să vedem portretul, zise Elena, apropiindu-se de şevalet.
– Cum ţi se pare?
– Eu nu înţeleg şi nu sunt persoana indicată să spun dacă seamănă cu mine sau nu.
– Cum? N-ai oglindă? Nu te-ai privit niciodată în oglindă?
– M-am privit, însă...
– Ce înseamnă însă?

– Ce știu eu...
– Nu vezi în oglindă că ești destul de frumoasă?
– Nu fi lingușitor!
– Ei bine, o să-l întrebăm pe Joaquin.
– Nu-mi vorbi de el, te rog. E un nesuferit!
– Tocmai de el voiam să vorbesc.
– Atunci plec…
– Nu, ascultă-mă. E foarte urât ceea ce faci cu el.
– Acum îți asumi rolul de avocat? Nu cumva asta-i plata pentru portret?
– Vezi, Elena, nu e bine să te joci cu inima verișorului tău. Desigur, are el ceva...
– Da, ceva greu de suportat!...
– Nu, e o fire închisă, e orgolios, încăpățânat, e plin de sine, dar e bun, cinstit și inteligent; și-l așteaptă un viitor strălucit și te iubește la nebunie...
– Și dacă eu nu-l iubesc?
– Atunci nu-i da speranțe.
– Nu i-am dat nicio speranță! M-am săturat să-i tot spun că-mi pare un băiat de treabă, dar anume pentru că e un băiat de treabă, e un verișor admirabil, și asta n-o spun în glumă, de aceea nu-l vreau ca logodnic.
– Joaquin zice...
– Dacă a zis altceva, nu ți-a spus adevărul, Abel. Doar nu-l pot neglija și nu-i pot interzice verișorului să vorbească cu mine și uite ce-mi face!
– Nu e bine ce spui, Elena!
– M-am săturat...
– Joaquin bănuiește, mai bine zis, e convins că dacă nu-l iubești, înseamnă că în taină ești îndrăgostită de altcineva...
– Asta ți-a spus?
– Da, asta mi-a spus.
Elena își muscă buzele, roși și pentru o clipă tăcu.
– Da, asta mi-a spus, repetă Abel, odihnindu-și mâna dreaptă pe șevalet și privind-o fix pe Elena, de parcă ar fi vrut să-i ghicească după expresia feței gândurile ascunse.
– Ei bine, dacă e convins că iubesc pe cineva, atunci...
– Atunci ce?
– Atunci am să-i justific suspiciunile, m-am îndrăgostit de cineva...
În seara aceea Abel nu mai reveni la portret, cei doi ieșiră din atelier logodnici.

***

Portretul Elenei pictat de Abel întrecu toate așteptările. În fața standului unde era expus, se înghesuia mereu lumea. „Mai avem un pictor mare", se auzeau voci în mulțime. Și ea, Elena, de câte ori avea ocazia, trecea pe lângă tabloul expus ca să audă comentariile publicului, apoi se plimba pe străzile orașului, ca o imagine însufleţită, ca o operă de artă vie. Nu se născuse oare pentru asta?
Joaquin își pierdu somnul.
– Se poartă cu mine mai rău ca oricând, îi spunea el lui Abel. Îi place să se joace cu mine. O să mă omoare!

– E firesc! Acum se crede o frumusețe...
– Da, ai eternizat-o! O nouă Gioconda...
– Iar tu, ca medic, poți să-i prelungești viața...
– Sau să i-o scurtez?
– N-o lua atât de tragic.
– Ce să fac, Abel, ce să fac?...
– Să ai răbdare...
– Ziceai că i-ai spus că eu cred că e îndrăgostită de altcineva...
– Am vrut să te ajut...
– Să mă ajuți… Ah, Abel, Abel, tu ții cu ea... mă minți amândoi...
– Te mințim? De ce să te mințim? Ți-a promis ceva?
– Dar ție? Poate e logodnica ta?
Abel tăcu schimbându-se la față.
– Iată vezi, exclamă Joaquin, bâlbâindu-se și tremurând. Iată, vezi?
– Ce să văd?
– Ai să negi acum? Ai obraz să negi?
– Bine, Joaquin, suntem prieteni înainte de a ne cunoaște, suntem aproape frați…
– Și fratelui trebuie să-i bagi cuțitul în spate, nu-i așa?
– Nu te înfierbânta, ai răbdare...
– Răbdare? Dar ce este viața mea, dacă nu o continuă răbdare, o continuă suferință?... Tu ești cel simpatizat, tu ești cel sărbătorit, tu ești învingătorul, tu ești artistul... Pe când eu...
Lacrimile ce-l podidiră îl împiedicau să-și termine fraza.
– Și ce-am putea face, Joaquin, ce ai fi vrut să fac?
– Să n-o cucerești, pentru că eu o iubeam!
– Ea a fost aceea, Joaquin, ea a fost aceea...
– E clar, tu ești artist, tu ești cel norocos, tu ești cel favorizat de soartă, toate te râvnesc. Tu ai cucerit-o...
– Ea m-a cucerit pe mine, îți spun.
– Da, păunița regală te-a cucerit, această frumusețe..., această Gioconda... Vei fi pictorul ei de curte... Ai s-o pictezi în toate posturile, în toate felurile, în orice lumină, îmbrăcată și fără veșminte...
– Joaquin!
– Și așa ai s-o imortalizezi. Va trai atâta cât vor trai pânzele tale. Mai bine zis, nu va trăi! Pentru că Elena nu va trăi, ea va dura. Va dura ca marmora din care este făcută. Pentru că este făcută din piatră, rece și dură, rece și dură ca tine. E o grămadă de carne…

***

„Am petrecut o noapte oribilă, scrise Joaquin în *Confesiunea* sa, mă zvârcoleam în pat, mușcam perna, mă ridicam să beau o gură de apă din urciorul din camera de baie. Aveam febră. Cădeam pe câteva clipe într-un somn adânc. Mă gândeam să-i omor și urzeam în gând crima aceasta, de parcă ar fi fost o dramă sau un roman pe care-l compuneam, inventam detalii ale răzbunării mele sângeroase,

înfiripam cu victimele mele dialoguri. Mi se părea că Elena a vrut să mă înfrunte. Nimic mai mult. Şi i-a sucit minţile lui Abel doar ca să mă desconsidere, căci ea, grămada de carne, nu putea să iubească pe nimeni. Şi o doream mai mult ca oricând, cu o furie şi mai mare. În unul din coşmarurile interminabile din acea noapte am visat că o posed alături de corpul rece şi neînsufleţit al lui Abel. Noaptea a devenit pentru mine o furtună de dorinţe sângeroase, de furie, de apetituri obscene, de ură. Spre dimineaţă, istovit de chinuri, am reflectat şi am înţeles că nu aveam niciun drept asupra Elenei, dar am început să-l urăsc pe Abel din tot sufletul, hotărând să tăinuiesc această ură în străfundurile sufletului meu, s-o păzesc, să am grijă de ea şi s-o alimentez mereu. Ură? Încă nu doream să-i dau o denumire acestui sentiment, nici nu voiam să recunosc că m-am născut, predestinat, cu sămânţa ei, odată cu ea. În noaptea aceea, în sufletul meu se pripăşi infernul vieţii mele!"

Traducere din limba spaniolă de Valentina Buzilă

MELANCOLIE: MOD DE ÎNTREBUINȚARE*

Sorin ALEXANDRESCU

Încă o dată, totul va fi fost spus în primele sale scrieri. La vîrsta de 21 de ani, Cioran publică un articol despre melancolie plecînd de la gravura lui Dürer. Melancolia izvorăşte din conştiinţa acută pe care o avem privind diferenţa fundamentală între sine şi lume, dar ea poate fi efectul unei „răni profunde", redeschisă de regretul pentru un „fapt irecuperabil al Trecutului". Dacă acest fapt este definitiv irecuperabil, ne invadează disperarea „absolutei părăsiri, a suspendării chinuitoare în univers, a prezenţei ineluctabile a morţii în viaţă, a imanenţei răului". Iar nostalgia îngerului lui Dürer „nu exprimă ceva din regretul omului religios după realităţi pierdute". Cioran vede în sentimentul unei *pierderi* irecuperabile „cauza primă", declicul melancoliei, dar sesizează şi faptul că această pierdere concretă este repede inundată de o maree de conotaţii ontologice care aproape ne fac să uităm punctul lor de plecare. Cu cîteva luni mai tîrziu, publică un articol despre stările depresive şi atrage atenţia asupra alternanţei dintre melancolie şi exaltare. Ciclul este determinat cîteodată de maladii sau malformaţii, dar, spune Cioran, pe el nu-l interesează nici acestea, nici cauza primară, sau patologia depresivului, ci „viziunea sa asupra lumii", „antinomia care îi roade fiinţa profundă", faptul că depresivul nu se poate bucura integral de viaţă dar, în schimb, înţelege în profunzime sentimentul morţii; cauzele prime sau organice nu dau seamă despre aceste efecte, ele nu constituie

* *Fragment din eseul „Portretul gânditorului ca tânăr exilat". După Sorin Alexandrescu, Privind înapoi, modernitatea. Editura Univers, București, 1999.*

decît o *predispoziție* de a se deschide problemelor metafizice. Doi ani mai tîrziu, în *Pe culmile disperării*, Cioran distinge tristețea și melancolia în același mod în care procedase Freud în eseul lui din 1917 *Trauer und Melancholie*. Să-l fi citit el pe Freud? Nimic n-o dovedește; Cioran trimite rareori la Freud și de fiecare dată cu ironie. Este vorba, deci, din nou despre o experiență personală. Doliul sau tristețea, ambele conținute în *Trauer,* provin, ca și melancolia, dintr-o „oboseală care îl separă pe om de lume și de lucruri". În timp ce primul are un motiv exact, melancolia nu are, dar ea poate fi declanșată de regretul pentru „ceva care moare în mine și din mine". În general ea are un caracter mai degrabă estetic: reverie sau „dulce și voluptoasă", sau „neagră", ea este o contemplare pasivă a „marelui teatru al lumii", inversul sentimentului tragic născut dintr-o tensiune aproape insuportabilă față de lume. Sentimentul tragic este foarte aproape de disperarea în fața morții, această „singură certitudine a vieții". Cioran preferă tragicul și disperarea, „moduri de viață dramatice", atît vieții obișnuite care le ignoră cît și problemelor abstracte ale filosofului „care nu ating deloc fondul subiectivității noastre". Cioran are oroare de „omul abstract" – „dispreţuiesc în această gîndire absența riscului, a nebuniei și a pasiunii" – și îi opune „omul pasionat", „neliniștit, intim, cald și torturat". S-ar spune că experiența lui Cioran, în acel moment, ținea mai degrabă de pasiune și de tragic decît de melancolie. Aceasta va reveni, totuși, în *Cartea amăgirilor*. Opoziția „frenezie/melancolie", teoretizată anterior, devine aici dubla structură a textului: fiecare din cele șapte capitole ale cărții începe într-un ton exaltat și sfîrșește în melancolie, ca și cum de fiecare dată autorul ar încerca, inutil, să depășească un blocaj interior. Pentru a învinge melancolia, Cioran stabilește un „decalog", „regulile" următoare pentru „a învinge pesimismul, dar nu suferința" și „a nu cădea pradă melancoliei": a se îndrepta către o referință exterioară, cum ar fi o (altă) țară sau un (alt) peisaj; a urî indiferent ce: un popor sau un individ; a cultiva forța de fiecare dată cînd ai avut vise absurde; a învinge frica prin mișcare, prin fugă: „de cîte ori stăm, lucrurile tac și nimicul ne cheamă"; „a face din amăgiri un sistem"; „a gîndi lumea *politic* (putere și dominare)" (Cioran subliniază, S. A.); „a ne scoate din noi în lumea semnelor exterioare". Rolul unui „dur" pe care îi place să-l joace, fanatismul politic și chiar „fuga", adică toate imaginile exterioare și activitățile lui Cioran din anii treizeci, incluzînd radicalismul din *Schimbarea la față a României*, n-ar fi în acest caz, dacă am crede în confesiunile lui, decît eforturile unui adolescent pentru a-și învinge timiditatea, frica și crizele de melancolie. Am văzut în capitolele precedente că ideile politice ale lui Cioran, miturile confecționate despre țară și despre Occident, „furia" sa erau mai mult figurile semantice sau poliii unei drame intelectuale decît termeni politici și că aceste „obiecte utopice" în stare de diseminare și instabilitate permanentă, basculau cu ușurință în termenii lor negativi sau în neutru. Ni se pare acum că am putea interpreta imaginile apocaliptice ale României și ale Europei ca proiecții ale unui tumult interior, opozițiile figurilor semantice precum și răsturnarea lor ar fi atunci rezultatele unei alternanțe ciclice de extaz și melancolie. Pe de altă parte, aceste crize de melancolie au un efect regresiv, îi amintesc lui Cioran „primăverile copilăriei sale", „locurile

îngereşti ale trecutului" sau conţin reminiscenţe şi mai îndepărtate: „destăinuirile melancoliei, singura probă a paradisului pierdut". *Lacrimi şi sfinţi* oferă un adevărat cîmp semantic al melancoliei: „Melancolia, tristeţea, disperarea, groaza şi extazul se ramifică din trunchiul masiv al plictiselii… Cu atît mai mult cu cît ea şi este întîia treaptă a dezrădăcinării din lume. Cu cît ne plictisim mai adînc, cu atît uităm punctul iniţial, motivul, cauza. „…Plictiseala este o melancolie fără vibraţie, disperarea este o plictiseală înflăcărată". Iată, încă o dată, toate temele lui Cioran îmbinate.

Experienţa exilului începe prin *urît,* un cuvînt românesc greu de tradus. El înseamnă pe de o parte plictiseală, pe de altă parte absenţa dureroasă a iubitei, sau a unui principiu spiritual (o nelucrare spirituală comparabilă cu *acedia,* dar fără conotaţiile religioase ale acestuia). Pe de altă parte, adjectivul *urît* este antonimul lui *frumos*; această relaţie între estetică şi metafizică nu-i putea scăpa lui Cioran, care atrăsese înainte atenţia asupra estetismului melancoliei. Pentru Cioran, *urîtul* este un soi de plictis, dar durează mai mult decît cel din urmă şi include o luciditate amară a melancolicului: „A-ţi fi urît înseamnă a vedea prin obiecte, a volatiliza firea". S-ar putea specula mult asupra acestui *urît* şi ar putea fi numit chiar „sentimentul românesc al nefiinţei", în opoziţie cu ceea ce Constantin Noica, prietenul lui Cioran, definea drept „sentimentul românesc al fiinţei". Cioran îl lua în zeflemea pe Noica – „de ce nu un sentiment „paraguayan" al fiinţei?", îl întreba el – pentru că, în aparenţă, respingea ideea modulărilor naţionale ale unei realităţi metafizice universale. Ne putem întreba dacă un astfel de universalism nu s-ar diferenţia, totuşi, prin criterii culturale locale. Oricum, spusele lui Cioran despre melancolie – suferinţa în urma unei pierderi, separarea dureroasă de fiinţă – corespund conotaţiilor *urîtului* românesc: vidul, sentimentul că fiinţa s-a prăbuşit şi că te sufoci în nefiinţă. Ironia adresată lui Noica nu apăruse, oare, dintr-un sentiment obscur de apartenenţă la tabăra opusă, cea a „nefiinţei în stil românesc", şi, de asemenea, dorinţei generale în opera sa din acea vreme, de a şterge „ultimele semne ale românităţii"?

Lectura celor spuse de Cioran despre „apoteoza vagului", publicate chiar în prima sa carte franceză, *Précis de décomposition* (1949), pare să întărească această ipoteză, „Am putea înţelege esenţa popoarelor… prin felul lor de a participa la vag… Ceea ce poate exprima un popor nu are decît o valoare istorică: e reuşita lui în devenire; dar ceea ce el nu poate exprima, *eşecul său întru eternitate*, este setea nerodnică de sine." Cioran aminteşte apoi expresiile *Sehnsucht, yearning* şi *saudade* şi remarcă inexistenţa în franceză a unei atare „formule a *răului depărtării" (le mal du lointan)* căci *„gîndurile negre (le cafard)* nu au o calitate metafizică iar *plictisul (l'ennui)* este cum nu se poate mai bine dirijat". „Pentru a dori în mod fundamental altceva, trebuie să fii dezinvestit de spaţiu şi de timp şi să trăieşti într-un minimum de înrudire cu locul şi momentul." Acesta e cazul lui *Sehnsucht* de pildă, „sfîşiat între *Heimat* şi Infinit". Nu există soluţie pentru această tensiune: „eşti înrădăcinat şi dezrădăcinat în acelaşi timp, neputînd găsi un compromis între propriul tău cămin şi depărtare". Este şi cazul nostalgiei, acest mod de a „pluti în nedesluşit" şi de „a te simţi veşnic departe de o casă a ta".

Sfîșiat între *Heimat* și Infinit era în acea epocă însuși Cioran, dezinvestitul, dezrădăcinatul, iar rudenia sa cu locul era minimală. Aceste definiţii generale desemnează, ca de obicei, o suferinţă personală. Dorul de altceva, răul depărtării, pe care le resimţea profund, nu le putea exprima deloc în limba sa de adopţie. Dincolo de faptul că cititorii săi nu cunoșteau limba română, se datorează, cred, mai cu seamă ciudei faptul că Cioran nu menţionează existenţa unei expresii a depărtării în românește, limbă pe care tocmai o părăsea; termenul românesc *dor* este într-adevăr înrudit cu *saudade, yearning* și *Sehnsucht.* Cioran îl definește fără să-l numească; vorbește despre lucru, dar șterge cuvîntul, această marcă a unei „românităţi" pe care voia s-o facă să dispară în „universal". Procedura este identică cu cea pe care am observat-o în cazul termenului *urît*. Termenii *urît* și *dor* sînt complementari în cultura română: lipsa iubitei, a casei sau, dimpotrivă, a spiritului duce *atît* la suferinţa provocată de absenţă – *urîtul – cît* și la nostalgie, la tensiunea către prezenţă: *dorul*. Nostalgia depărtării putea, deci, să aibă pentru Cioran atît o latură personală cît și una spirituală. Cîmpul semantic al melancoliei în scrierile românești ale lui Cioran nu conţinea acești termeni, ei se adaugă însă în scrierile franţuzești. „Obiectul pierdut", deja generalizat în România, capătă o nouă dimensiune în Franţa: departele cu toate conotaţiile sale. Melancolia sa de *dor*, se va concentra mai tîrziu – graţie exilului, sau vîrstei – asupra *urîtului*, a dezgustului, a răului nefiinţei.

Nostalgia departelui, a unui alt lucru, sau a Celuilalt, se surpă în răul Aceluiași, al fiinţei. Acesta va primi în scrierile franceze numele de *acedia.*

Sub acest titlu se poate citi în *Précis*: „Nu ești decît un călugăr fără ipoteze divine și fără orgoliul viciului solitar. Pămîntul, cerul sînt pereții chiliei tale iar în aerul încremenit domnește doar absenţa rugăciunii."

Sau în *Tentation d'exister* (1956): „Nu există demon mai de temut decît acela al acediei. Monahul care-i cade victimă nu va avea scăpare pînă la sfîrșitul zilelor sale… Să te lepezi de toate și să descoperi apoi că ţi-ai greșit drumul, să lîncezești în singurătate și să n-o poţi părăsi."

În această formă extremă a melancoliei, *acedia*, îndoiala joacă rolul principal. Nu mai există un rău al depărtării, acesta a fost și el înghiţit de îndoială, cum au fost înainte Dumnezeu și Satan, sau afirmaţia și negaţia, care sînt echivalente. *La chute dans le temps* (1964) pune ultima dată punctul pe i: „…omul și-a irosit nu numai prima sa patrie ci și exilul pe care îl aștepta atît de nerăbdător, atît de avid". Contextul acestei afirmaţii este metafizic, dar inversarea sensului termenilor „patrie" și „exil", de la metaforic la literal, nu este imposibilă. Nu se știe dacă sensul literal nu este cel primitiv în reflecţia lui Cioran. Acedia ia locul răului depărtării în momentul în care diferenţa dintre „departe" și „alături" nu mai are sens. Mai mult ca niciodată, neutrul se instalează în locul vechilor opoziţii. Melancolia pare să-și piardă funcţia. O va pierde de tot în fragmentul următor: „Obstacol major în calea echilibrului nostru, tristeţea este o stare de inaderenţă difuză, o ruptură pasivă, de fiinţă, o negaţie *nesigură de ea însăși*, incapabilă, pe deasupra, să devină afirmaţie sau îndoială. Ea… s-ar potrivi… unui demon care, sătul de negaţie, s-ar găsi dintr-o dată fără slujbă… într-un infern dezafec-

tat. [Tristeţea] dezpasionează devenirea, îl obligă [pe demon] să-şi înghită furia, să se devoreze, să se calmeze *distrugîndu-se*" (sublinierile îi aparţin lui Cioran, S.A.). Tristeţea şi melancolia sînt acum echivalente şi funcţia lor, derealizarea realităţii, ruinarea fiinţei, se întoarce împotriva lor. Distrugerii lumii îi urmează distrugerea distrugătorului. Obiect pierdut? Nu, Subiectul se pierde în cele din urmă. Melancolia s-a sfîrşit. Cioran îmbătrîneşte. Tace.

Operatorul „melancolie" joacă un rol important în gîndirea lui Cioran. Am văzut că toţi termenii pozitivi situaţi ca definitorii pentru această gîndire se prăbuşeau înainte de a putea stabili un univers coerent de semnificaţie, melancolia, dimpotrivă, cuibărită în negativ, pare să poată să le joace, situate toate în *marginalitatea* socială şi metafizică, marginalitatea profetului, a ratatului, a exilului, a scepticului *(le douteur)*, rol pe care Cioran şi-l atribuie în *La chute dans le temps*.

(…)

(…)Profetul frenetic din *Schimbarea la faţă* trece, „dezvrăjit" *(désenchanté)*, în antiprofetul din *Précis:*"Ucigînd profetul din mine, cum aş mai putea avea loc printre oameni?" Sfinţii „ar vrea *să facă*, să schimbe practic, să modifice efectiv. Au o poziţie politică faţă de realitate. Nu se pot modifica decît aparenţele. Dar sfinţii sînt oameni politici cărora le e ruşine de aparenţe." Trecerea de la sfînt la cinic e sugerată de acelaşi *Précis:* „…să-ţi închipui un sfînt care atingînd culmea purificării sale ar descoperi deşertăciunea chinului pe care l-a îndurat – şi ridiculul lui Dumnezeu". Schema de mai sus utilizează „frontiere" (cu linie punctată) care leagă termenii complecşi pentru a defini mai bine rolurile şi „trecerile cioraniene". Profetul crede în cuvintele sale şi e gata să acţioneze pentru a le impune celorlalţi; antiprofetul nu mai crede, însă, într-un anumit sens, este încă interesat, chiar angajat – de departe – în ceea ce se petrece în fosta lui ţară. Sfîntul crede în schimbarea lumii, dar aceasta trebuie să se petreacă în profunzime, în esenţă; el nu mai vrea să acţioneze, tocmai pentru că ştie că orice acţiune nu schimbă decît aparenţele, care nu-l mai interesează. Cinicul este „dezînşelatul" *(détrompé)* absolut: nu crede în nimic şi nu proiectează nici o acţiune pentru a schimba credinţa profetului în necredinţa antiprofetului şi acţiunea celor doi în nonacţiunea sfîntului şi a cinicului. Centrul tabloului este nodul contradicţiilor, punctul basculării, centrul vid al lumii care este conştiinţa omului, făcînd vid în jurul lui, ştergînd diferenţele, instaurînd neutrul. Şi în partea de jos a tabloului, Scepticul: sfîntul care a renunţat la tot pentru a înţelege în cele din urmă că sacrificiul era absurd; călugărul care înţelege deşertăciunea de a se retrage în mănăstire; exilatul care îşi ratează exilul după ce-şi ratase patria; melancolicul devorîndu-se pe sine. „În primele secole ale erei noastre aş fi făcut parte dintre acei sihaştri despre care se spune că, după un timp, obosiseră să-l caute pe Dumnezeu." …"Locul nostru este undeva între fiinţă şi nefiinţă, între două ficţiuni." Diogene. Cioran. Scepticul, *le douteur*, cel care, permanent, se îndoieşte, şi nimic nu crede.

BREF

Dispariţia lui Günter Grass

Pe data de 13 aprilie 2015 a plecat din viaţă, la vârsta de 87 de ani, celebrul scriitor german Günter Grass, Laureat al Premiului Nobel pentru Literatură. Fiind unul dintre cei mai importanţi exponenţi ai realismului magic în literatura europeană, s-a manifestat ca romancier, poet, dramaturg, sculptor și grafician. Este cunoscut datorită unor volume de succes precum *Toba de tinichea, Calcanul* și *Decojind ceapa*.

S-a născut în 1927, în orașul Danzig, actualmente Gdansk și aflat în componența Poloniei. Mama sa a fost o protestantă germană, iar tatăl său, un romano-catolic kashubian, o minoritate etnică ce manifestă afinităţi cu cultura polonă. În adolescenţă, în timpul celui de-al Doilea Război Mondial, a fost recrutat în Serviciul Civil, iar la vârsta de 17 ani s-a înrolat voluntar în trupele SS, fapt pe care l-a ascuns opiniei publice până în 2006. În ultimele luni ale războiului, a fost rănit și a căzut în prizonierat, fiind deţinut timp de un an într-un lagăr al Forţelor Aliate..

În perioada postbelică, Günter Grass a absolvit Academia de Arte din Dusseldorf, iar apoi Universitatea de Arte din Berlin. A debutat în 1956 cu un volum de poezie și cu o piesă de teatru.

Cartea care l-a consacrat, *Toba de tinichea* (1959), l-a făcut să devină una dintre figurile marcante ale litera-

turii germane contemporane. Acest roman face parte dintr-o trilogie dedicată vieții sociale și istoriei orașului Danzig. În 1979, *Toba de tinichea* a cunoscut o adaptare cinematografică ce a câștigat trofeul Palme D'Or la Festivalul de Film de la Cannes, precum și Premiul Oscar pentru cel mai bun film străin. Între 1983 și 1986, Günter Grass a deținut funcţia de președinte al Academiei de Arte din Berlin. Iar în 1999 i-a fost acordat Premiul Nobel pentru Literatură. Ultima carte semnată de Günter Grass, jurnalul *Din Germania până în Germania,* a apărut în 2012.

Premiul Goncourt pentru debut

Premiul Goncourt pentru roman de debut din acest an a fost decernat scriitorului algerian Kamel Daoud, pentru volumul *Meursault, contre-enquete*, apărut la Editura Actes-Sud și a fost conceput de fapt ca un reflex în oglindă a *Străinului* lui Albert Camus. Subiectul său este narat din perspectiva fratelui arabului omorât de personajul central din *Străinul* și, ca replică la lucrarea lui Camus, noul roman începe cu fraza *„Aujourd'hui, M'Ma est encore vivante".*
Volumul lui Kamel Daoud, cronicar la *Quotidien d'Oran,* a fost unul dintre favoriţii marelui premiu Goncourt, dar a fost devansat cu patru voturi din cinci de romanul Lydiei Salvayre *Pas Pleurer* (Ed. Du Seuil.) S-a născut în 1970, în localitatea Montaganem din Algeria. Fiu al unui jandarm, a fost educat de bunicii săi într-un mediu arabofon. După cum mărturisește, a învăţat limba franceză *„aproape singur",* fiind *„...copilul unei biblioteci dezordonate.".*

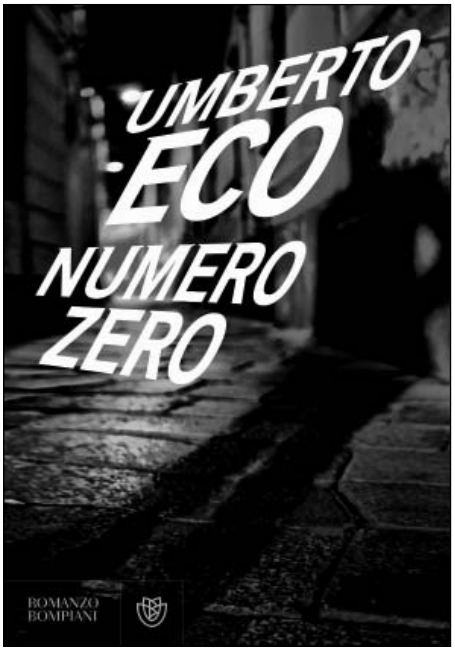
Romanul scriitorului algerian este un pasionant joc literar ce se înscrie în modelele prozei postmoderniste și reprezintă o inițiativă atât de necesară în ziua de azi, cea de a promova dialogul dintre culturi. Întrebat ce opinie are în legătură cu incidentul *Charlie Hebdo,* autorul algerian a declarat că dacă ar avea de ales între un desenator și un ucigaș, ar prefera întotdeauna desenatorul.

Premiul Man Booker International

Scriitorul maghiar Laszlo Krasznahorkai este câștigătorul Premiului Man Booker International din acest an. Ceremonia de decernare a avut loc în seara de 19 mai, la Muzeul Victoria and Albert din Londra. Acest trofeu reprezintă o tradiţie recentă, aflându-se actualmente la cea de a șasea ediție și este acordat o dată la doi ani unor scriitori de mare prestigiu, pentru volume scrise în limba engleză sau traduse în engleză din alte limbi. Anterior distincţia a fost conferită lui Ismail Kadare, Chinua Achebe, Alice Munro, Philip Roth și Lydiei Davis.
Născut în 1954, Laszlo Krasznahorkai a câștigat notorietate cu romanul *Safantango,* iar în 1993 a primit premiul german Bestenliste pentru romanul *Melancolia rezistenței.*

***Numărul zero* în traducere românească**

În cadrul Târgului de Carte Bookfest, care a avut loc în primăvara acestui an la București, a fost lansat cel mai nou roman al lui Umberto Eco, *Numărul zero.* Volumul a apărut la Editura Polirom, în traducerea Ștefaniei Mincu.



Acţiunea sa se produce în anii 90, la Milano, şi ia forma confesiunilor unui jurnalist angajat de un om de afaceri pentru a realiza un prim număr de probă, un aşa-zis „număr zero", al unui cotidian care nu va apărea niciodată, acesta nefiind destinat publicului larg, ci mai curând pentru a fi utilizat ca material de şantaj. Cu acest prilej sunt dezvăluite numeroase amănunte din culisele istoriei contemporane a Italiei, care se manifestă ca un adevărat „secol al monştrilor". Amintim că versiunea originală a romanului *Numărul zero* a apărut chiar la începutul anului 2015, la editura italiană Bompiani.

Un alt volum remarcabil, semnat de celebrul semiotician, este *Istoria tărâmurilor şi locurilor legendare,* apărut în traducere românească la Editura Rao în 2014. Tipărită într-o ediţie de lux pe hârtie cretată, această adevărată bijuterie tipografică însumează cinci sute de pagini ce conţin reproduceri color ale unor documente, picturi şi hărţi rarisime, preluate din cele mai prestigioase arhive şi muzee ale Europei. Având aspectul unui preţios album de artă, *Istoria tărâmurilor şi locurilor legendare* conţine un amplu eseu ce cartografiază teritorii mirabolante ale imaginarului, urmărind evoluţia gândirii umane din evuri îndepărtate până în contemporaneitate.

Festivalul de Film de la Cannes

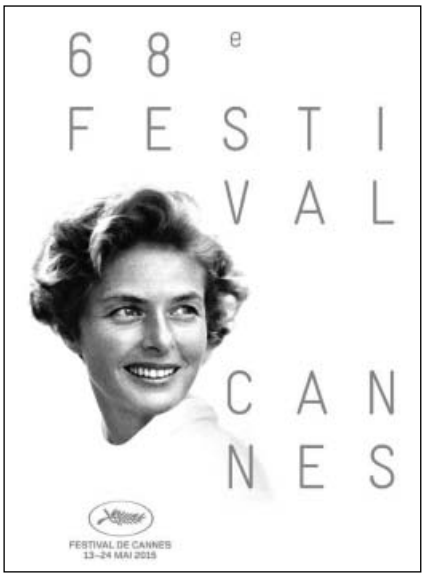
Între 13 şi 24 mai s-a desfăşurat ediţia 2015 a Festivalului de Film de la Cannes. Juriul din acest an a fost prezidat de fraţii Joel şi Ethan Coen, cunoscuţii regizori, scenarişti şi producători americani. Componenţa sa a fost marcată de o prezenţă feminină numeroasă, cu participarea actriţelor Rossy De Palma, Sophie Marceau, Sienna Miller şi Rokia Traore, precum şi a regizorilor Guillermo Del Toro şi Xavier Dolan şi a actorului Jake Gyllenhaal.

Din selecţia oficială, dominată de producţii franceze, s-a remarcat pelicula *Tinereţe (La Giovinezza),* cu participarea actriţei române Mădălina Gherea şi a actorului Michael Caine. Regia aparţine italianului Paolo Sorrentino, cunoscut mai ales pentru filmul *La Grande Bellezza,* care a câştigat în acest an premiul Oscar pentru film străin. *Tinereţe* este o comedie spumoasă despre doi prieteni, un compozitor şi un cineast, ajunşi la o vârstă venerabilă, care îşi petrec vacanţa în Alpi şi sunt bulversaţi de intrarea în scenă a eroinei pitoreşti interpretate de Mădălina Gherea.

O altă peliculă recentă care a atras atenţia criticilor şi cinefililor a fost noua adaptare pentru marile ecrane a piesei shakespeareiene *Macbeth.* Versi-

unea reactualizată a „piesei blestemate" aparţine regizorului Justin Kurzel, avându-i în rolurile protagoniştilor pe Marion Cotillard (Lady Macbeth) și Michael Fassbender (Macbeth).

Filmul cu arte marţiale chinez *Nie Yinniang (Asasina)* este o poveste ce are loc în China Antică, în secolul IX, cu o tânără ucigașă tocmită. După ce luptă timp de 13 ani împotriva funcţionarilor corupţi, ea este pusă în faţa unei dileme, având de ales între a-și înfrunta propriii părinţi și alesul inimii, sau a-și încălca jurământul de credinţă în faţa ordinului secret de asasini.



Pelicula lui Joachim Trier *Mai puternice decât bombele* reprezintă una dintre puţinele creaţii cinematografice care fac indirect aluzie la războiul din Ucraina. Dacă la ediţia de anul trecut a Festivalului de la Cannes au fost prezentate câteva producţii care au abordat această temă, atunci se pare că în 2015 ea nu se mai regăsește în preocupările cineaștilor. *Mai puternice decât bombele* evocă viaţa unei fotografe de război, de curând decedate, din perspectiva rudelor sale.

Iar celebrul regizor de film independent Gus Van Sant a adus la festival un film controversat, care a provocat reacţii de dezaprobare din partea unor spectatori, din cauza temei morbide pe care o abordează. Filmul *Marea de arbori (The Sea of Trees)* are ca decor înfiorătoarea pădure Aokigahara, situată la poalele Muntelui Fuji, în Japonia, cunoscut ca loc de pelerinaj al unor persoane ce intenţionează să se sinucidă. Protagonistul filmului, Arthur, săvârșește astfel un periplu dantesc pe urmele iubitei sale dispărute, pentru ca în final să redobândească darul vieţii. Din distribuţie fac parte Matthew McConaughley (Arthur Brennan), Naomi Watts (Joan Brennan) și Ken Watanabe (Takumi Nakamura).

Il Racconto dei Racconti (Povestea poveștilor), în regia lui Matteo Garrone, este o ecranizare a faimoaselor basme ale lui Giambattista Basile. Filmul înfăţișează o lume miraculoasă, populată de vrăjitori, zâne și monștri înspăimântători, surprinzând prin frumusețea și diversitatea imaginilor.

Shan He Gu Ren (Munţii să se despartă) este o coproducţie chineză-japoneză-franceză în regia lui Jia Zhang Ke, care urmărește traseul unei familii pe parcursul a două generaţii, într-o lume modernă aflată în continuă schimbare.

Și în sfârșit, *Valea iubirii,* de Guillaume Nicloux, are în centrul acţiunii o reuniune neașteptată a unui cuplu, care se produce în deșertul Death Valley din California, cauzată de un eveniment tragic din familie. În rolurile centrale evoluează Isabelle Huppert și Gerard Depardieu.

În cadrul ceremoniei care a avut loc în

seara de 24 mai, au fost anunţate premiile festivalului. Astfel, trofeul Palme D'Or a fost acordat peliculei *Dheepan* în regia lui Jacques Audiard, ce abordează tema războiului și migraţiei. *Saul Fia (Fiul lui Saul),* o rememorare a Holocaustului realizată de cineastul maghiar Laszlo Nemes, a obţinut Marele Premiu. Premiul pentru regie i-a revenit lui Hou Hsiao Hsien pentru *Nie Yinniang.* Premiul pentru rol feminin a fost acordat *ex aequo* lui Emmanuelle Bercot pentru performanţa din *Regele meu* și lui Rooney Mara, pentru rolul din *Carol.* Premiul pentru rol masculin a fost câștigat de Vincent Lindon, pentru apariţia din *La loi du marche.* Iar la secţiunea Un Certain Regard, regizorul român Corneliu Porumboiu a câștigat trofeul Un Certain Talent pentru pelicula *Comoara.*

Marcel Gherman

REVISTA REVISTELOR

***Contrafort*, Anul XXI, nr. 3-4 (235-236), martie-aprilie 2015.** Două evenimente culturale importante sunt prezentate amplu în paginile acestui ultim număr al revistei. Vizita lui Norman Manea la Universitatea de Stat din Chișinău, pe 10 octombrie 2014, este relatată în forma dialogului cu genericul *Scriitorul în totalitarism și democrație*, în care sunt aduse în discuție mai multe aspecte ale relației scriitorului cu sistemul și cu societatea: oportunismul și militantismul, cenzura, importanța formativă a lecturilor, consumerismul și literatura. Ideea formulată de Norman Manea la începutul dialogului, care ar trebui să ne fie de învățătură nouă tuturor, este: „În lupta politică a momentului, în confruntarea dintre partide, dintre propuneri și ideologii, el [scriitorul], cred eu, trebuie să rămână un observator lucid și să-și facă auzită părerea, o părere, opinie critică și independentă. Scriitorul nu trebuie să devină propagandistul uneia sau altei idei, chiar dacă își are convingerile lui – și trebuie să le aibă –, chiar dacă în cabina de vot, unde este din nou singur, cu o foaie de hârtie în față, își exprimă opțiunile în mod liber". Suplimentul revistei este consacrat *Festivalului Internațional Primăvara Europeană a Poeților*, care a avut loc la Chișinău pe 6-9 mai 2015, organizat de Uniunea Scriitorilor din Moldova în colaborare cu Ministerul Culturii, ICR „Mihai Eminescu" de la Chișinău, ICR Bruxelles, Primăria Municipiului Chișinău. Găsim aici programul festivalului și prezentări și texte ale invitaților: Jan H. Mysjkin, Liviu Ioan Stoiciu, Christian W. Schenk, Jan Willem Bos, Doina Ioanid, Robert Adam, Adi Cristi, Lilya

Gazizova, Nicolae Panaite, Aurel Ștefanachi, Corneliu Antoniu, Ion Diaconescu, Ilie Tudor Zegrea.

În editorial – *Primarii, „plămânii orașului" și Aleea Clasicilor* – Vasile Gârneț aduce în discuție alegerile locale, dar și un subiect care a provocat mai multe dezbateri în ultima lună – intenția de a construi un hotel în locul cafenelei „Guguță" din Grădina publică „Ștefan cel Mare" și necesitatea de a deschide o librărie modernă, „amenajată cu gust, cu spații pentru lectură și lansări de carte /…/, cu cafenele literare, cu o sală multimedia… O librărie care va fi cu certitudine un punct de atracție pentru viața culturală de la Chișinău". La rubrica *Între viață și cărți*, Maria Șleahtițchi scrie despre tehnicienii de PR, care „își slujesc deontologic nu meseria, ci banul", dar și despre volumul de poezie recent apărut al Aureliei Borzin, *De-ale viețuitoarelor*.

Mircea V. Ciobanu face o cronică la cartea Mariei Șleahtițchi *Romanul generației '80*, Grigore Chiper scrie despre două cărți de poezie, *În grădina Te iubesc* de Luminița Dumbrăveanu și *Rozariu* de Svetlana Corobceanu, tot la o carte de poezie (*Poeme cu molii* de Doina Postolachi) se referă și Nina Corcinschi, Alexandru Tabac prezintă volumul de proză scurtă al lui Mircea Cărtărescu *Fata de la marginea vieții*, iar Marcel Gherman publică partea a doua a eseului *Mireasa centaurului: Incursiune în proza fantastică*.

Aparițiile editoriale ale autorilor străini sunt prezentate de Alex Cosmescu (*How to be alone* de Sara Maitland) și Răzvan Mihai Năstase (*Inelele lui Saturn* de W.G. Sebald). Mai putem citi un eseu bine documentat al lui Vladimir Bulat despre patrimoniul cultural, o *cosmogramă* a lui Leo Butnaru, un interviu cu Maria Pilchin realizat de Vitalie Răileanu ș.a. Pagina dedicată literaturii germane este despre opera lui Günter Grass.

Este un număr de revistă consistent, cu multe nume și titluri care îndeamnă la lectură.

***Sintagmele*, martie-aprilie-mai 2015.** Acest număr al publicației Universității de Stat „Alecu Russo" din Bălți este dedicat, aproape în întregime, revistei *Semn*, care a împlinit, în martie, 20 de ani de la apariție și care, din păcate, pe fundalul dificultăților financiare, și-a suspendat activitatea. Despre *Semn* scriu cei care au formează grupul de la Bălți, dar și prietenii revistei: Nicolae Leahu (redactorul-șef), Maria Șleahtițchi, Mircea V. Ciobanu, Eugen Lungu, Gheorghe Popa, Arcadie Suceveanu, Teo Chiriac, Margareta Curtescu, Anatol Moraru, Vasile Gârneț, Vitalie Ciobanu, Ala Sainenco, Ana Rapcea, Adrian Ciubotaru, Lucia Țurcanu. Este o inițiativă frumoasă a lui Ghenadie Nicu de a aniversa o revistă care s-a remarcat prin texte literare de valoare incontestabilă, dar și prin eseuri critice competente, bazate pe cercetări riguroase, impunându-se ca „o replică – necesară, benefică, democratică și… dialectică – dată anchilozării și compromisului estetic, inerției și bicisniciei literare" (Arcadie Suceveanu).

(L. Ț.)